

DAS KONZERT QUARTETT

und dessen Sichtbarkeit in ausgewählten
Positionen der europäischen und amerikanischen
Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts

1. Einleitung	Seite 01
2. Queer Theory – Die Entstehung des Konzepts und zentrale Positionen	Seite 05
2.1 Begriffsklärung Queer und Übersetzungsprobleme	Seite 05
2.2 Die Erfindung der Homosexualität	Seite 08
2.3 Die Homophilenbewegung und die Befreiungsbewegung	Seite 12
2.4 Der Poststrukturalistische Kontext	Seite 15
2.5. Der Begriff der Heteronormativität: Heterosexualität als Norm und Institution	Seite 18
2.6. Kritik an Identitätskategorien	Seite 20
2.7. Die Entnaturalisierung von Geschlecht und Sexualität	Seite 22
3. Schwule Kunst und schwules Begehren in der Kunst	Seite 24
3.1 Griechische und mythologische Vorbilder	Seite 25
3.2 Schwule Kunst und wichtige Vertreter_innen im 20.Jahrhundert	Seite 28
3.3 Chiffrierung und Doppeldeutigkeit in der homoerotischen Kunst	Seite 39
4. Lesbische Kunst, lesbisches Begehrens in der Kunst und deren untergeordnete Position	Seite 45
4.1 Vertreter_innen lesbischer Kunst im 20.Jahrhundert	Seite 45
4.1.1 Die Pariser Salons	Seite 46
4.1.2 Fotografie als Kunstform und Medium der Dokumentation	Seite 51
4.2 Die Abwesenheit lesbischer und weiblicher Erotik in der Kunst	Seite 57
4.3 Vertreter_innen lesbischer Homoerotik in der Kunst	Seite 59
5. Beispiele queerer Kunst und ihre Strategien	Seite 64
5.1 Den männlichen Blick auf die Frau durchkreuzen	Seite 64
5.1.1 Subversives Potential in fotografischen Arbeiten	Seite 65
5.1.2 Der weibliche Akt und Weiblichkeit als Maskerade	Seite 70
5.2 Repressionen gegen queere Kunst durch Zensur	Seite 72
5.3 Queere Kunst und die Postmoderne	Seite 74
5.4 Queere Repräsentation von Körpern ohne Körper am Beispiel von Felix-Gonzales Torres	Seite 79
5.5 Fantasie als performative Kraft am Beispiel von *durbahn	Seite 83
6. Schlussbetrachtung	Seite 86

1. Einleitung

In dieser Arbeit möchte ich einen queeren Blick auf die Kunstgeschichte seit etwa 1900 mit dem Fokus auf die USA und Europa werfen. Mich interessiert, wie es mit der Produktion queerer visueller Kultur in den letzten hundert Jahren aussah, welchen Restriktionen sie unterlegen war und wie diese umgangen wurden. Dabei ist von wichtig, was Queer eigentlich bedeutet oder wen es bezeichnet. Dafür zeichne ich die Entstehung des Begriffs und des Konzepts Queer nach. Gibt es eine queere Ikonografie? Gibt es Kunstströmungen, die offener für queeres Gedankengut sind, als andere? Welche Rolle spielt die Betrachter_in und die Rezeption in der Bedeutung queerer Kunst?

Um das Konzept Queer und die Queer Theory zu erläutern, gehe ich nicht nur auf die Übersetzung des Begriffs ein, sondern setze mich mit dem Begriff der Homosexualität und den homophilen Bewegungen auseinander. Dadurch wird die Wegbereitung hin zum poststrukturalistischen Konzept Queer deutlich und die zentralen Positionen werden in ihren historischen Kontext gesetzt. Queer umschreibt nicht nur homosexuelle Begehrensformen und Identitäten. Wie ich in Kapitel 2 ausführe, setzt sich die Queer Theory auch mit anderen Geschlechts- und Begehrensformen unter Berücksichtigung weiterer sozialer Kategorien wie zum Beispiel „Rasse“, Milieu oder Alter auseinander. In meiner Arbeit werden Kunstprodukte und künstlerische Praktiken besprochen, die meist einem schwul oder lesbischen Kontext zugeordnet werden.

Seit Jahrhunderten gibt es queere Künstler_innen, die sich immer wieder queerer Themen annehmen. Da Homosexualität bewusst aus der Kunstgeschichtsschreibung verdrängt wird, ist es unter anderem ein Ziel der Fachrichtung Queer Studies, homosexuelle Kunstwerke oder Künstler_innen aufzudecken und sie aus dem ihnen auferlegten heterosexuellen Kontext zu lösen. Lesbische und schwule Biografien anerkannter Künstler_innen und queere Repräsentationen in ihren Werken, werden seit Epochen unterdrückt. Mit einem queeren Blick auf die Kunstgeschichte möchte ich einige dieser Künstler_innen und Werke vorstellen.

An zwei Beispielen möchte ich die Rückforderung von Kunstwerken aus einem angenommen heterosexuellen Kontext verdeutlichen. Zum einen Michelangelos *David* (1501-1504) und zum anderen Hippolyte Flandrin's „Study of a young man by the sea“ (ca.1835). Beide Arbeiten zeigen einen nackten, jungen und muskulösen Mann. „David“ steht stark aber elegant mit Stand- und Spielbein, seinen ganzen Körper dem/der Betrachter_in präsentierend während Flandrin's Figur mit dem Kopf zwischen den angezogenen Beinen sitzt und seine Genitalien dem Blick verwehrt bleiben.



Abb. 1: *David* (1501-1504), Michelangelo



Abb. 2: *Study of a young man by the sea* (ca.1835), Hippolyte Flandrin

Obwohl beide Figuren von Männern geschaffen und sehr sinnlich dargestellt sind, gibt es in den Werken keine konkreten Hinweise darauf, dass sie für den homoerotischen Blick anderer Männer gedacht sind. Hinweise dieser Art könnten auf unterschiedliche Weise in die Werke eingearbeitet sein beispielsweise durch einen zweiten Mann, der einen doppeldeutigen Blick mit dem Protagonisten austauscht oder mit ihm auf doppeldeutige Weise interagiert. Aber beide Werke sind dennoch Ikonen des schwulen Begehrens geworden – beide Figuren wurden von etlichen

schwulen Künstler_innen aufgegriffen und leben in zahllosen schwulen Kommerzprodukten wieder auf. „David“ gilt bis heute als eine viel zitierte Ikone der männlichen, körperlichen Perfektion. Beide diese Werke (und andere ihrer Art wurden Anfang des 19. Jahrhunderts viel veröffentlicht und weit verbreitet und wurden so zu stimulierendem Bildmaterial für schwule Männer in einer Zeit, in der homoerotische Bilder nicht zugänglich waren und es gefährlich war, diese zu produzieren oder zu besitzen. Außerdem hatten diese Bilder ein gutes Alibi: unter dem Deckmantel der hohen Kunst ließ sich lustvolles Interesse verbergen.¹

In Kapitel 3 und 4 werden schwule und lesbische Kunstgeschichte getrennt voneinander besprochen, weil Schwule und Lesben mit verschiedenen Problemen zu kämpfen haben, da sich die Homophobie unterschiedlich auf sie ausgewirkt. Während Lesben neben Homophobie zusätzlich immer auch unter Sexismus zu leiden haben, waren Schwule bis in die 1970er Jahre des 20. Jahrhunderts in den USA und bis in die 1950er Jahre in Deutschland aktiver, strafrechtlicher Verfolgung ausgesetzt.

Viele schwule Künstler_innen greifen auf die Schönheitsideale der „alten Griechen“ zurück. Für sie spielen dabei zwei Aspekte eine Rolle: das Zelebrieren des männlichen Körpers und die Möglichkeit zur Codierung, welche die schwule Motivation verschlüsselt. Damit können Werke und ihre Künstler_innen homophober Gegenwehr entgehen. Schwule Kultur und Kunst etabliert sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts in den USA zunehmend, besonders nach den homophoben Angriffen durch die Polizei und dem Widerstand in der Christopher Street 1969, die später als Stonewall Riots einen Wendepunkt in schwuler Geschichte markieren.

Bei der lesbischen Geschichte lassen sich weit weniger Strömungen und Organisationen ausmachen. Um ihre lesbische Sexualität ausleben zu können, mussten Frauen finanziell unabhängig sein, was aufgrund ihrer untergeordneten gesellschaftlichen Position fast ausschließlich durch Erbschaft der Fall war. Lesbische Liebe wurde meist im Verborgenen gelebt, viele Frauen waren Mütter und Ehefrauen, denen keine eigene Sexualität zugesprochen wurde. Deshalb werden in

¹ Vgl. Jason Goldman in The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.110

Kapitel 4 einzelne Vertreter_innen lesbischer Kunst vorgestellt. Eine wichtige Rolle übernimmt hier die Institution der Pariser Salons, die von wohlhabenden Lesben als künstlerischer und kultureller Treffpunkt gegründet werden. Mit ihrem Aufkommen etabliert sich die Fotografie schnell bei den lesbischen Künstler_innen als künstlerisches und dokumentarisches Medium.

Es gab und gibt immer wieder verschiedene Repressalien gegen queere Kunst und deren Produzent_innen, die vom Ausstellungsverbot bis hin zur Zerstörung der Werke reichen. Es gibt aber eindeutig Strategien, die sich aus heutiger Sicht als queer bezeichnen lassen. Entsprechende Werke nehme ich im Kapitel 5 in den Blick und möchte an ihnen gezielt queere Strategien in der Kunst beschreiben. Ich beginne mit der Dekonstruktion des männlichen Blicks auf die Frau, die seit Jahrhunderten in unterschiedlichsten Variationen, von der Heiligen zur Hure, zum Bildobjekt gemacht wird. Der Blick auf den weiblichen Körper wird als ein Blick gedacht, der eine sexistische Machtrelation spiegelt beziehungsweise diese hervorbringt. An dieser Stelle wird deutlich, dass die Queer Theory ohne den Feminismus nicht zu denken ist, denn beide kritisieren solche sexistische Machtverhältnisse. Dann schaue ich mir an, warum gerade in der Postmoderne queeres Gedankengut mehr zum Ausdruck kommt als in anderen Epochen. Schließlich bespreche ich einzelne Arbeiten von Félix Gonzáles-Torres und der Zeichnerin *durbahn im Detail und beschreibe deren queeres Sujet.

Meine Schreibweise kennzeichne ich, wie in queeren Gruppen und Medien üblich, mit einem Leerstrich zwischen der männlichen und der weiblichen Form, der einen Raum für ein Dazwischen liefern soll. Dieser Leerstrich wird konsequenter Weise bei allen Bezeichnungen verwendet, auch wenn es sich um „schwule Künstler_innen“ oder „Feminist_innen“ handelt, da es beispielsweise auch Lesben gibt, die sich als schwul, und Männer, die sich als feministisch bezeichnen; darüber hinaus soll diese Schreibweise auch Transgender Personen², Transsexuelle und Intersexuelle mit einschließen.

² Transgender sind Personen, die sich von der ihnen zugewiesenen Geschlechterrolle bzw. den ihnen zugewiesenen Geschlechtermerkmalen als abweichend empfinden.

2. Queer Theory – Die Entstehung des Konzepts und zentrale Positionen

Queer ist ein von der Postmoderne geprägtes Konzept. Zunächst gehe ich auf das Wort Queer und seine Bedeutung ein. Um seine Entstehung zu erklären, stelle ich einen historischen Abriss dar, der zurück reicht bis zu den homophilen Bewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts. Von zentraler Bedeutung sind die Stonewall Riots, der lesbische Feminismus und der Aids Aktivismus. Auch wenn erste lesbische und schwule Institutionen aus heutiger Sicht reaktionär scheinen mögen (wie sich zeigen wird), sind sie ein wichtiger Teil homosexueller Geschichte und damit auch queerer Geschichte und leisteten notwendige Pionierarbeit für poststrukturalistische Ansätze der Queer Theory. Anschließend bespreche ich zentrale Positionen der Queer Theory.

2.1 Begriffsklärung Queer und Übersetzungsprobleme

Die Queer Theory ist ein Konzept, das sich Ende der Achtziger Jahre aus den Gay und Lesbian Studies in den USA entwickelt hat, und seit dem zunehmend institutionalisiert wird. Zielscheiben ihrer Kritik sind unhinterfragte „Normalitäten“ wie Heterosexualität, Zweigeschlechtlichkeit, Weißsein oder Nichtbehinderung. Sie setzt sich mit Denkformen und Institutionen auseinander, die binarisieren, hierarchisieren und ausgrenzen. Die Queer Theory begreift Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit als Unterdrückungsmechanismen, die nicht nur Begehrensformen organisieren, sondern gesellschaftliche Institutionen wie Ehe, Recht, Familie und Verwandtschaft und damit verbundene Privilegien strukturieren. Ein zentrales Anliegen der Queer Theory ist, Sexualität ihrer vermeintlichen Natürlichkeit zu berauben und sie als kulturelles Produkt sichtbar zu machen, mit deren Regulierung Politik betrieben wird. Dafür betont sie Brüche in dem angeblich stabilen Verhältnis von sex, gender, Begehren und Identität³. Die Queer Theory geht davon aus, dass

³ Die Kohärenz von diesen verschiedenen Dimensionen wird meist als natürlich dargestellt. Sprich eine „biologische“ Frau identifiziert sich mit dem entsprechenden weiblichen gender und daraus folgt

die Zwei-Geschlechterordnung und die Heterosexualität sich gegenseitig bedingen, stabilisieren und sich ihre „Naturhaftigkeit“ garantieren. Geschlecht und Sexualität sind dabei die Regulierungsinstrumente anhand derer Individuen kategorisiert werden und ihnen so bestimmte Eigenheiten unterstellt werden.⁴ Ein weiterer zentraler Punkt der Queer Theory ist die Kritik an Identitätspolitik. Sie wendet sich gegen ein Denken und eine Politik, die Eigenschaften und Identitäten festschreiben und damit Ausschlüsse produzieren. Denn was ist die Gemeinsamkeit einer schwarzen Lesbe, die als Putzfrau arbeitet und einer weißen Lesbe, die eine Managerin ist? Identitätszuschreibungen aufgrund der sogenannten sexuellen Orientierung aber auch anderen Kategorien, wie die des Geschlechts, greifen immer zu kurz und produzieren Ausschlüsse. Queer ist also nicht gleich lesbisch oder schwul, es geht vielmehr um eine Solidarität jenseits dieser (Selbst) Kategorisierungen.

Im amerikanischen Englisch bedeutet Queer so etwas Ähnliches wie seltsam, sonderbar, verschoben und zweifelhaft. Umgangssprachlich wurde es (und wird es teilweise noch heute) im englischsprachigen Raum als homophobes Schimpfwort benutzt, das sich vor allem gegen Schwule und Lesben richtet, aber auch gegen andere Menschen, die den sexuellen und geschlechtlichen Normen nicht entsprechen. Ende der 1980er Jahre, zu einer Zeit, die von der AIDS Krise geprägt wurde und viel um Sexualität diskutiert wird, erfährt der Begriff in den USA durch die Queerbewegung eine provokante Umdeutung. Er wird zu einem neuen politischen Kampfbegriff, zu einem neuen Aktivismus, zu einer neuen Solidarität. Im deutschen Gebrauch verliert der Begriff Queer an Radikalität, da er hier nicht entsprechend homophob konnotiert ist. Die Diskriminierung erfolgt hier über andere Begriffe wie Lesbe, Schwuchtel, Emanze oder pervers. Laut einigen Theoretiker_innen birgt die einfache Übernahme des Begriffs Queer die Gefahr in sich, ihn zu einem Modewort werden zu lassen, dem die Einschreibung von Diskriminierung und Verletzung

notweniger Weise, dass sie Männer begehrt. Somit ist Sexualität Bestandteil des Geschlechts. Alles, was davon abweicht gilt als nicht normal. Dieses eingefleischte Denksystem hat enorme Auswirkungen auf Individuen, die davon abweichen. In „Das Unbehagen der Geschlechter“ problematisiert Judith Butler diese Kohärenz radikal und zersetzt die Identität des Geschlechts.

⁴ Vgl. Sabine Hark, Queer Studies in Gender@Wissen, S.285

verloren geht. „Wer sich als deutsche Entsprechung zu Queer Theory eine „Perverse Theorie„ vorstellt, ahnt die Brisanz dieses Wortes.“⁵

In den 1990er Jahren boomte der Begriff Queer besonders in den USA und wird zu einem Sammelbegriff für die LGBT⁶ community; also für Personen, die sich als von der Heteronormativität⁷ abweichend empfinden. Der Begriff schließt Lesben und Schwule mit ein, die sich in der lifestyle orientierten, kommerziellen Schwulenkultur nicht wieder finden können oder wollen, wie auch Intersexuelle, Pansexuelle⁸, Asexuelle, Transsexuelle, BDSMler_innen⁹, und auch Heterosexuelle, die der sexuellen Norm nicht entsprechen. Alle verbindet die Vorstellung von einem auferlegten Zwang der Heteronormativität und einer (davon unterdrückten) Vielfalt der sexuellen Identitäten.¹⁰ Da Queer nicht an bestimmte beschränkende Identitätskategorien wie lesbisch oder schwul gebunden ist, nimmt die Verwendung des Begriffs in den 1990er Jahren in Diskussionen um Sexualität stark zu und aus den bereits etablierten Lesbian and Gay Studies entwickelt sich Queer zu einem neuen Konzept. Die Queer Theory ist maßgeblich durch feministische Theorien und durch die lesbisch-schwulen Emanzipationsbewegungen geprägt. Dennoch lässt sie sich nicht als ein in sich geschlossenes Modell verstehen. Queer ist vielmehr ein Begriff im Wandel. Viele Vertreter_innen erklären gerade diesen Wandel und die damit verbundene Schwierigkeit einer klaren Definition zu seinem wesentlichen Charakteristikum. „Je mehr die Queer Theory zu einer normativen akademischen

⁵ Annamarie Jagose, Queer Theory Eine Einführung, S.9

⁶ LGBT steht für lesbian gay bi transsexual/gender

⁷ Auf den Begriff der Heteronormativität gehe ich später weiterführend ein.

⁸ Pansexualität bezeichnet eine sexuelle Identität, die keine Vorliebe für ein bestimmtes Geschlecht hegt. Im Gegensatz zur Bisexualität geht Pansexualität nicht von einer Begrenzung auf zwei Geschlechter aus. Sie schließt also Menschen mit ein, die sich geschlechtlich nicht definieren. Pansexualität leitet sich von der griechischen Vorsilbe pan (alles, gesamt, umfassend) ab.

⁹ BDSM ist eine Abkürzung für Bondage and Discipline, Dominance and Submission, Sadism and Masochism und beschreibt meist sexuelle Praktiken, die mit Dominanz und Unterwerfung in Zusammenhang stehen.

¹⁰ Nina Degele wirft an dieser Stelle eine interessante Frage auf: „ Wenn sich queer nicht nur auf marginalisierte homosexuelle Praktiken beziehen soll, wie sieht es dann mit der Abgrenzung zu anderen sexuellen Abweichungen aus? Dürfen Voyeure, Zuhälter, Pädophile und Kannibalen dieses Etikett für sich reklamieren – mit dem Argument der Ausgrenzung aus dem sexuellen Mainstream? An dieser Stelle scheint sich der Bedarf nach einer queeren Ethik aufzudrängen – was theoretisch noch gänzlich ungelöst ist.“ Nina Degele in Gender/Queer Studies. Eine Einführung, S.42

Disziplin wird, desto unglaublicher wird ihr Anspruch, queer zu sein.“¹¹ Da die Queer Theory Identitätspolitik kritisch gegenüber steht, warnt die amerikanische Theoretikerin Judith Butler eindringlich davor, Queer als neue Identitätskategorie zu verstehen, die angeeignet werden kann. Das kritische Potential bestehe gerade darin, Fixierungen immer wieder zu durchbrechen und die Begriffe für das aus ihnen ausgeschlossene zu öffnen.¹² Es geht also nicht darum, den Begriff so klar wie möglich abzustecken und seine Grenzen zu ziehen, sondern ihn als Feld von Möglichkeiten zu begreifen.¹³

2.2 Die Erfindung der Homosexualität

Die Definition von Homosexualität als „sexueller Anziehung zwischen Personen des eigenen Geschlechts“ scheint auf den ersten Blick klar und sicher. Dennoch ist die theoretische Einordnung wer als homosexuell gilt, weitaus komplexer. Auch wenn es sicherlich Menschen gibt, die sich nach dieser Definition homosexuell identifizieren können, gibt es eine beachtliche Anzahl von Personen, die diese eindeutigen Grenzen der Kategorie Homosexualität ins Wanken bringen. Ist ein Familienvater, der gelegentlichen anonymen Sex mit Männern hat, homosexuell?¹⁴ Ist eine Frau, die sich selbst als Lesbe definiert, zur Zeit aber eine Beziehung mit einem Mann hat, homosexuell? Was ist mit einer Frau, die gerade eine Beziehung zu einem Mann hat, der sich als schwul definiert?¹⁵ Wenn dazu noch verschiedene Epochen und Kulturen untersucht werden, stellt sich die Frage, ob man den Begriff des Homosexuellen grundlegend in verschiedenen Zusammenhängen gebrauchen kann. Der australische Queer Theoretiker David Halperin fragt, ob der Begriff der Homosexualität gleichermaßen zutrifft auf den Päderasten, einen verheirateten Mann im klassischen Griechenland, der hin und wieder männliche Jugendliche penetriert, als

¹¹ David Halperin in: Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.13

¹² Vgl Sabine Hark, Queer Studies in Gender@Wissen

¹³ Vgl Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.14

¹⁴ Viele dieser Männer die im Rahmen einer AIDS Umfrage interviewt wurden, verstehen sich nicht als Homosexuelle.

¹⁵ Noch verwirrender kann es werden, wenn man unterschiedliche Kulturen und Epochen untersucht. Es stellt sich dann die Frage, ob derselbe Begriff des Homosexuellen in grundlegend verschiedenen Zusammenhängen gebraucht werden kann.

auch auf den Berdachen, einen indianischen erwachsenen Mann, der seit seiner Kindheit viele Aspekte der Frau angenommen hat und der regelmäßig von einem erwachsenen Mann penetriert wird, mit dem er in einer anerkannten öffentlichen Zeremonie verheiratet wurde? Und hat einer von ihnen dieselbe Sexualität wie der moderne Homosexuelle?¹⁶

Zu den Debatten über die Definition der Homosexualität gehören die Auseinandersetzungen zwischen essentialistischen und konstruktivistischen Identitätsauffassungen. Essentialist_innen betrachten Identität, und damit auch Hetero- und Homosexualität, als natürlich, fest und angeboren. Konstruktivist_innen hingegen sehen sie als ein nicht unbedingt kontinuierliches Ergebnis von Identifikationsprozessen. Während Essentialist_innen meinen, Homosexualität ist eine Eigenschaft einer Person, die unabhängig von Kultur existiert, behaupten Konstruktivist_innen, dass sexuelle Praktiken nicht über Zeit und Raum hinweg identisch sind, weil sie in unterschiedlichen historischen Zusammenhängen jeweils andere kulturelle Bedeutungen tragen. Konstruktivist_innen wären zum Beispiel nicht der Auffassung, dass ein Mann lügt wenn er sagt: „Ich bin nicht schwul. Wenn ich schwul wäre, würde ich die Männer küssen, mit denen ich Sex habe. Ich küsse aber niemals Männer.“ Sie würden eher annehmen, dass mit dem gleichen sexuellen Akt unterschiedliche Bedeutungen verknüpft werden können. In Argumentationen von Bürgerrechtskampagnen aber auch in homophoben Angriffen, werden oft Kombinationen dieser beiden Auffassungen verwendet wie etwa angeborene Homosexuelle würden nur einen kleinen Teil der Gesamtgruppe ausmachen und der Rest hätte sich mehr oder weniger dafür entschieden und sei daher selber schuld beziehungsweise könne geheilt werden.¹⁷ Die konstruktivistische Position wird auf den französischen Philosophen und Historiker Michel Foucault zurückgeführt.¹⁸ Er datiert die Geburtsstunde der Homosexualität auf 1870, auf das Jahr, in dem erstmals ein Artikel mit dem Titel „Die conträre Sexualität“ von dem Psychiater und

¹⁶ Vgl. Halperin in Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.20

¹⁷ Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.21

¹⁸ In „Sexualität und Wahrheit Band 1“ liefert er eine historische Abhandlung über die Herausbildung der modernen homosexuellen Identität. Dieses Band hat großen Einfluss auf die Lesbian und Gay Studies

Neurologen Carl Friedrich Otto Westphal erscheint. In den medizinischen Diskursen setzt sich die Vorstellung durch, der Homosexuelle sei ein Personentypus, der nicht nur bestimmte sexuelle Handlungen vollzieht, sondern aufgrund dieser definiert werden kann. Obwohl es schon immer gleichgeschlechtliche Handlungen gab, wurde laut Foucault hier die Identität des Homosexuellen erschaffen. Es gibt aber auch andere Datierungen für die Identitätsbildung moderner Homosexualität – wie zum Beispiel die von Alan Bray, der das Auftauchen der molly houses¹⁹ im England des 18. Jahrhundert als eine urbane homosexuelle Subkultur, benennt. Oder John D’Emilio, der im Aufkommen der Lohnarbeit und der dadurch bedingten Umstrukturierung der Familie von einer Produktions- zu einer Gefühlseinheit die erfüllten Bedingungen für die Herausbildung einer homosexuellen community sieht.²⁰

Diese Beispiele beziehen sich aber alle auf männliche Homosexualität. Weibliche Homosexualität nimmt nicht die gleiche historische Position ein. Weil Frauen keine eigene Sexualität zugesprochen wird, ist weibliche Homosexualität im Gegensatz zu männlicher Homosexualität mangels Erwähnung im britischen Gesetz (das einflussreichste seiner Zeit, welches von vielen Kolonialländern übernommen wurde) nicht strafbar. Dadurch braucht die weibliche Homosexualität allerdings auch wesentlich länger, um eine Basis für eine gemeinsame subkulturelle Identität zu erlangen.²¹ Den Annahmen der verschiedenen Theoretiker_innen ist gemein, dass sie zwischen homosexuellem Verhalten, welches es immer und überall gibt, und homosexueller Identität, die sich unter bestimmten historischen Umständen entwickelt, unterscheiden. „Homosexualität hat es durch die gesamte Geschichte gegeben, in allen Gesellschaftstypen, in allen sozialen Klassen und Bevölkerungsgruppen. Sie hat sowohl eingeschränkte Anerkennung als auch Gleichgültigkeit und die allerschlimmste Verfolgung überlebt. Was aber erheblich voneinander abweicht, ist die Art und Weise, wie verschiedene Gesellschaften Homosexualität betrachten, sie mit Bedeutung belegt haben und wie sich diejenigen

¹⁹ molly houses waren Treffpunkte für männliche Homosexuelle

²⁰ Vgl Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.25

²¹ Das wohl einflussreichste Buch über die Entwicklung moderner lesbischer Identität ist „Köstlicher als die Liebe der Männer“ von Lilian Faderman von 1985. Sie verfolgt allerdings einen essentialistischen Ansatz. Eine weitere (konstruktivistische) Analyse stammt von Valerie Traub, die sich mit den Entstehungsbedingungen einer lesbischen Identität befasst.

sahen, die homosexuellen Handlungen nachgingen.“²² Zu dem gleichen Schluss kommt David Halperin: „Obwohl es in vielen verschiedenen Gesellschaften Menschen gibt, die sexuelle Kontakte mit anderen Personen desselben Geschlechts suchen, sind solche Personen – oder ein Teil von ihnen – erst seit kurzem und nur in einigen Bereichen unserer Gesellschaft Homosexuelle.“²³

Bei der Diskussion um die Entstehung der Homosexualität sollte nicht vergessen werden, dass damit die Entstehung der Heterosexualität einhergeht. Auch wenn Heterosexualität oft als der Analyse nicht wert dargestellt wird, ist sie ebenso wie die Homosexualität kein deskriptiver Begriff, sondern eine Konstruktion, die von Bedeutungen abhängt – egal wie sehr sie auf ihrer eigenen Universalität beharrt. Die Homosexuellen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wären undenkbar ohne ihre „normalen Gegenspieler“, die Heterosexuellen. „Es ist schwierig, sich Homosexualität nicht als selbstverständlichen und deskriptiven Begriff bestimmter Identifizierungen und Neigungen vorzustellen, sondern als eine Kategorie, die von Geschichte und Kultur abhängt. So umfassend, wie Heterosexualität für natürlich erklärt worden ist, fällt es sogar noch schwerer, Heterosexualität aus dieser Perspektive zu betrachten. Denn Heterosexualität unterhält seit langem den Anspruch, ein natürlicher, reiner und eindeutiger Zustand zu sein, der keiner Erklärung bedarf.“²⁴ Viele Theoretiker_innen merken an, dass Versuche, Homosexualität ausgehend vom Konzept der Heterosexualität zu „erklären“, einen naturalisierenden Effekt auf das Verständnis von Heterosexualität haben, die sich als eine „neutrale“ Form der Sexualität maskiert. „Homo- und Heterosexualität zu entnaturalisieren heißt nicht, die Bedeutung dieser Kategorien herunterzuspielen, sondern zu verlangen, sie in Kontext und Geschichtlichkeit zu setzen, statt sie als natürliche, rein deskriptive Begriffe zu fassen.“²⁵ Homosexualität ist also nicht so klar und eindeutig definierbar, wie vielleicht vorerst angenommen.

²² Jeffrey Weeks in Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.29

²³ Ebenda

²⁴ Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.31

²⁵ Ebenda

2.3 Die Homophilenbewegung und die Befreiungsbewegung

Erste homophile Organisationen wie beispielsweise die „Chicago Society for Human Rights“ entstehen Ende des 19. Jahrhunderts in den USA. Sie fordern eine Integration von Homosexuellen und folgen der Argumentation, dass diese keine Bedrohung für die „normale Bevölkerung“ wären. Sie argumentieren, Homosexuelle wären nur psychisch benachteiligt und litten an mentalen Abnormalitäten. Auch wenn diese Argumentation aus heutiger Sicht untragbar erscheint, waren solche Organisationen wichtige Wegbereiter im Kampf um Emanzipation. So auch der deutsche Arzt und Sexualforscher Magnus Hirschfeld (1868 – 1935). Er gründet 1897 mit zwei weiteren Mitgliedern das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee (WhK), welches weltweit die erste Organisation ist, die sich zum Ziel setzt, sexuelle Handlungen zwischen Männern zu entkriminalisieren²⁶. Unter dem Motto „Durch Wissenschaft zur Gerechtigkeit“ argumentiert auch er biologistisch; er will das Angeborensein der Homosexualität beweisen und damit die Forderung nach deren Straffreiheit begründen. 1919 eröffnet er das erste Institut für Sexualwissenschaft und 1920 wird er nach einem Vortrag in München durch völkische Schlägertrupps so schwer verletzt, dass Zeitungen sogar schon seinen Tod melden und er seine eigenen Nachrufe lesen kann. Das Institut wird 1933, als sich Hirschfeld schon im Exil befindet, unter den Nationalsozialisten geplündert und zerstört.²⁷

Schwule und Lesben haben damals wie auch heute mit unterschiedlichen Problemen zu kämpfen. In den vor allem aus Männern bestehenden Organisationen wie der „Mattachine Society“ (die sich 1951 gründet) werden häufig Themen fokussiert, die für Lesben weniger von Belang sind, wie beispielsweise polizeiliche Repressionen gegen Schwule²⁸. Aus diesem Grund gründet sich 1955 die lesbische Organisation „Daughters of Bilitis“ und nimmt sich sonst vernachlässigten Themen wie Mutterschaft oder Lesben in heterosexuellen Ehen an. Auch diese späteren Organisationen verfolgen eher eine Strategie der Anpassung. Ihre Ziele sind

²⁶ Der Paragraph 175 besteht von 1872 bis 1994 und stellt sexuelle Handlungen unter Männern (und bis 1969 mit Tieren) in Deutschland unter Strafe.

²⁷ Vgl. Wikipedia Eintrag Magnus Hirschfeld. Stand 07.03.10

²⁸ Aufgrund der Ignoranz weiblicher Sexualität, waren Lesben nicht strafrechtlich kriminalisiert.

Aufklärung, rechtliche Reformationen und Unterstützung von Opfern homophober Gewalt. Lesben und Schwule machen sich aber immer noch zu Opfern, die aufgrund ihrer biologischen Veranlagung nicht verfolgt und verurteilt werden dürften.²⁹

Als Geburtsstunde der gay-liberation – der Homo-Befreiungsbewegung – wird gerne die Polizeirazzia am 27. Juni 1969 in der Schwulen- und Tuntenkneipe Stonewall Inn in der Christopher Street benannt, die später Stonewall Riots genannt werden wird. Hier gibt es erstmals offenen lesbischen und schwulen Widerstand gegen die Polizei, der in tagelangen Straßenkämpfen ausartet. „Damit waren ein neues lesbisches und schwules Selbstverständnis und eine Widerstandsidentität geboren. Es markierte einen Bruch mit der Assimilationsstrategie der Homophilenbewegung, die auf Toleranz, Einsicht und den Nachweis der eigenen Harmlosigkeit setzte. An diese Stelle trat ein wütend gewordenes Selbstbewusstsein, das nicht um Akzeptanz von Andersartigkeit bettelte, sondern sie forderte.“³⁰ Dieses Ereignis wird zum Schlüsselmoment sowohl für die Homo-Identität als auch für die visuelle Kultur; nach den Stonewall Riots wird nicht nur das Leben von Lesben und Schwulen sichtbarer, sondern auch die Repräsentation von queerem Begehren in der visuellen Kultur wird expliziter.

Die neue homosexuelle Identität, welche später für die Queer Theory problematisch werden soll, ist zur damaligen Zeit revolutionär und bleibt nicht ohne politische Wirkung. Aber auch zwischen den verschiedenen Befreiungsgruppen gibt es Probleme der Solidarisierung. Frauenorganisationen wie zum Beispiel die NOW befürchten, dass Lesben ihren Forderungen nach Gleichberechtigung schaden könnten. Und Schwule profitieren aufgrund ihres Geschlechts wieder von Privilegien gegenüber Lesben. Die breit angelegte sexuelle und geschlechtliche Befreiungsbewegung entwickelt sich zu einer von Männer dominierten Homo-Kultur, deren vorrangige Ziele im Aufbau einer community und in der Erlangung von Bürgerrechten besteht. Während Schwule sich eine eigene Kultur aufgebaut haben, heißt Lesbischsein laut Adrienne Rich hingegen „ohne irgendein erreichbares Wissen von

²⁹ Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.52

³⁰ Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.46

einer Tradition, einer Kontinuität und ohne soziales Fundament zu leben.“³¹ Aus dieser Unzufriedenheit heraus entwickelt sich Anfang der 1970er Jahre der Lesbische Feminismus. Die Anhänger_innen dieser Bewegung kämpfen gegen die institutionalisierte Homophobie und den Sexismus in der Frauen- und der Homo-Befreiungsbewegung. Sie sehen die Unterdrückung von Lesben als Gegenstand des Feminismus, da der Hass gegen Lesben eine Auswirkung männlicher Herrschaft sei. „Obwohl der Lesbische Feminismus und queer üblicherweise als gegensätzliche politische Strömungen beschrieben werden (...) beeinflusst der Lesbische Feminismus queer gewinn bringend in drei zentralen Aspekten: in der besonderen Berücksichtigung der Geschlechterspezifika, in dem Verständnis von Sexualität als institutionell statt persönlich und in der Kritik an Zwangsheterosexualität.“³² Auf diese Aspekte werde ich im Laufe dieser Arbeit weiter eingehen. Zu dieser Zeit artikuliert sich eine ernst zunehmende Kritik an der unterdrückenden Konstruktion von Geschlecht. Die Entnaturalisierung von Geschlecht ist wohl die engste Verbindung zwischen der Homo-Befreiungsbewegung und der Queer Theory. Lesben und Schwule sind dank der Befreiungsbewegung politisch relevant geworden und suchen Ende der 1980er Jahre nach einer neuen Artikulation für Gesellschaft.

Entgegen einer sich vermehrenden aggressiven homophoben und sexistischen Mobilisierung der neuen Rechten vor dem Hintergrund der AIDS Krise wird Queer in den USA zu einer Art Antwort und zu einem Begriff, der in dem AIDS-Aktivismus viel Verwendung findet.³³ Zu dieser Zeit wird viel über Sexualität diskutiert und durch die Safer-Sex Kampagnen findet eine Verschiebung statt von sexuellen Identitäten „schwul sein“ hin zu sexuellen Praktiken „ungeschützten (Anal)verkehr haben.“ Auch die herrschenden Bilder von HIV und AIDS und die Fehleinschätzung von AIDS als „Schwulenseuche“ (und damit von Homosexualität als tödlichem Verhängnis) begünstigen die Entwicklung einer queeren Bewegung, welche aus einem Netzwerk von Theorie und Aktionismus besteht. Sexuelle Handlungen und

³¹ Adrienne Rich in Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.62

³² Annamarie Jagose, Queer Theory Eine Einführung, S.76

³³ Die Aufmerksamkeit der desinteressierten US Regierung, die bis dahin keinerlei Gelder zur Forschung gegen den Virus bereit stellt, zieht Aids erst auf sich, als klar wird, dass es auch die „allgemeine Bevölkerung“ betrifft. Auf Schwule könne man gesellschaftlich ja verzichten.

Identitäten werden in der AIDS-Aufklärung getrennt, damit sich auch diejenigen angesprochen fühlen, die zwar Sex mit Männern haben, sich aber nicht als schwul identifizieren. Es geht also nicht um „Risikogruppen“³⁴ sondern um Risikoverhalten. Koalitionen im AIDS-Aktivismus schließen nicht nur Lesben und Schwule mit ein, sondern auch Sexarbeiter_innen, Transsexuelle, Gesundheitsarbeiter_innen, Bisexuelle und Eltern und Freund_innen Homosexueller. Die Queer Bewegung lenkt den Fokus auf Subjekтивitäten, ohne Identitäten festzuschreiben. Lee Edelman führt an, dass Queer und AIDS zusammenhängen, weil beide durch das postmoderne Verständnis vom Ende des Subjekts geprägt sind und sie Identität als einen merkwürdig ambivalenten Schauplatz verstehen: „Deshalb kann AIDS als Krise der – und damit als Gelegenheit zur – gesellschaftlichen Gestaltung oder Artikulation von Subjekтивität verstanden werden.“³⁵ Damit meint sie die Chance das bisherige weiße, männliche, heterosexuelle Mittelstands-Subjekt herauszufordern und mit alternativen und abweichenden Vorstellungen von Subjekтивität zu ersetzen; etwas, das vielleicht zu einer Art postmodernem Subjekt werden könnte. Die Vorstellung von einer stabilen Identität wird abgelehnt, nicht nur weil sie eine Erfindung ist, sondern weil sie zu den Erfindungen gehört, die sich gegen die Interessen derjenigen richten können, die sie zu repräsentieren vorgeben.³⁶

2.4 Der Poststrukturalistische Kontext

Der Poststrukturalismus bezeichnet unterschiedliche philosophische und geisteswissenschaftliche Ansätze, die Ende der 1960er Jahre aus dem Strukturalismus heraus entstehen. Der Strukturalismus untersucht Strukturen und Beziehungsgefüge in den meist unbewusst funktionierenden Mechanismen kultureller Symbolsysteme. Untersuchungsobjekte werden nicht für sich genommen betrachtet, da jedes einzelne Objekt überhaupt nur innerhalb eines Gesamtzusammenhangs zu betrachten ist. Die Sprache dient dem Strukturalismus dabei als

³⁴ Bei dem gerne verwendeten aber irreführenden Begriff der Risikogruppe ist unklar ob er die Gruppe bezeichnet, die dem größten Risiko ausgesetzt ist oder von der das Risiko ausgeht.

³⁵ Edelman in Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.123

³⁶ Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.121

Basismodell, sie ist als Zeichensystem der Grundtyp der Organisation von Wirklichkeit. Das sprachliche Zeichen besteht aus dem Signifikanten als Bedeutungsträger und dem Signifikat als Inhalt. Die Differenz zwischen den Inhalten erzeugt erst das Signifikat und den Signifikanten. Am deutlichsten wird dies am Beispiel binärer Gegensätze wie Frau/Mann, oben/unten oder gut/böse. Das Gute gewinnt seine Bedeutung erst durch die Differenz zum Bösen. Ohne das Böse gäbe es auch das Gute nicht. Demnach bestimmt eine Veränderung der Bedeutung des Bösen unweigerlich auch die Bedeutung des Guten neu. Eine Grundthese des Strukturalismus ist, dass Zeichen nicht durch Selbstbezug, sondern über das Geflecht anderer Zeichen Sinn erzeugen.

Der Poststrukturalismus nimmt diese Gedanken auf, sieht aber die Strukturen und Diskurse weniger statisch und stabil, sondern richtet den Blick stärker auf die Brüche, Diskontinuitäten und auf die Konstruktionsbedingungen von den Strukturen selbst; damit wird Bedeutung veränderbar und beweglich. Der Poststrukturalismus kennzeichnet eher eine bestimmte Art analytisch zu Denken als eine den Theoretiker_innen gemeinsame These; er ist eine kritische Haltung gegenüber bestehenden Strukturen, normativen Praxen und gesellschaftlichen Diskursen. Wichtige Vertreter_innen des Poststrukturalismus sind unter anderem Michel Foucault, Judith Butler und Roland Barthes.³⁷

Das Konzept Queer markiert sowohl die Fortsetzung der Homo-Befreiung und der lesbisch-feministischen Theorien als auch den Bruch mit ihnen. In den 1990er Jahren, als der Begriff Queer in den allgemeinen Sprachgebrauch übergeht, beginnt der Poststrukturalismus das Verständnis von Identität und der Funktionsweise von Macht in der Homo-Befreiungsbewegung und im lesbischen Feminismus zu kritisieren. Die Homo-Identität wird als philosophisch konservatives Konzept ohne Bezug zu aktuellen Identitäts- und Gender Theorien gesehen. Die Auffassungen von Identität, Sexualität und Geschlecht haben sich für Anhänger_innen des

³⁷ Vgl. Wikipedia Einträge zu Strukturalismus und Poststrukturalismus. Stand 07.03.10

Poststrukturalismus verändert und auf diesen Veränderungen beruht nun die queere Programmatik.³⁸

Entgegen der Homo-Bewegung, die eine einheitliche Identität zur Grundlage ihres Handelns macht, sieht sich die Queer Theory eher der poststrukturalistischen Auffassung von Identität verpflichtet, welche Identität als provisorisch, offen und wandelbar versteht. Theorien von Michel Foucault, Judith Butler, Karl Marx, Sigmund Freud, Jacques Lacan oder Ferdinand de Saussure stellen auf unterschiedliche Weise die „Wahrheit“ und „Natürlichkeit“ von Identität radikal in Frage. Nach Annamarie Jagose haben ihre Arbeiten die Auflösung des Subjektes zur Folge und ihre Theorien werden zum poststrukturalistischen Kontext, in dem sich Queer entwickelt. Eine besondere Stellung unter ihnen nimmt Michel Foucault ein. Seine neue Konzipierung von Identität hat großen Einfluss auf die lesbisch-schwulen Studien. Er beschäftigt sich mit der Entnaturalisierung herrschender Vorstellungen über Sexualität und hebt hervor, dass Sexualität keine persönliche Eigenschaft, sondern eine kulturell verfügbare Größe ist, die Macht erst hervorbringt und nicht einfach von ihr unterdrückt wird. Das moderne Subjekt wird, laut Foucault, von Machtgeflechten hervorgebracht, wobei er Macht aber nicht nur repressiv, sondern durchaus produktiv versteht.³⁹

Die wohl einflussreichste Queer Theoretikerin ist Judith Butler, die auf die Theorien von Michel Foucault aufbaut und Denkgewohnheiten in Kategorien von Identität und Körper radikal dekonstruiert. Mit ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ entwirft sie das für die Queer Theory wichtige Konzept der „heterosexuellen Matrix“, welche die Einheit von Geschlecht, Identität und Sexualität organisiert und aufrecht erhält.⁴⁰ Eine weitere zentrale These von ihr ist das Modell der Performativität, welches das biologische sowie das soziale Geschlecht durch wiederholte, normative Handlungen und Sprechakte erst hervorbringt.

³⁸ Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.101

³⁹ Vgl. Michel Foucault, Sexualität und Wahrheit, Band 1

⁴⁰ Vgl. Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S.39

2.5 Der Begriff der Heteronormativität: Heterosexualität als Norm und Institution

Heteronormativität ist ein zentraler Begriff in der Queer Theory, den ich hier etwas erläutern möchte. Wenn wir uns den Eintrag in Wahrigs Deutschem Wörterbuch aus dem Jahr 1991 anschauen, können wir sehen, wie Heterosexualität an Begriffe wie Normalität und Empfinden geknüpft ist: „Andersgeschlechtlichkeit, (normales) Empfinden für das andere Geschlecht.“⁴¹ Durch die Denkgewohnheit Sexualität mit Privatheit und Empfindungen zu assoziieren, wird der kulturell konstruierte Charakter der Heterosexualität verschleiert. Stattdessen begreift sich die heterosexuelle Kultur als unhinterfragbare Bedingung der Gesellschaft, denn ohne die Heterosexualität – so der allgemeine Konsens – würde es gar keine Gesellschaft geben. Carol Hagemann-White spricht in ihrem Buch „Sozialisation: weiblich – männlich?“ von dem „Tabusystem Heterosexualität“ und meint damit, dass nicht über die soziale Natur der Heterosexualität gesprochen wird und auch nicht von ihrer Abhängigkeit von der Homosexualität und der Zweigeschlechtlichkeit. Sexuelle Anziehung ist im binären Geschlechtersystem, dass ausschließlich zwei Geschlechter akzeptiert, schon als heterosexuelle Anziehung organisiert. Das Geschlecht wird gleichgesetzt mit der Geschlechtsidentität, der Geschlechterrolle und der sexuellen Orientierung.⁴² Heteronormativität naturalisiert Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit denn sie basiert auf zwei alltagsweltlich und wissenschaftlich tief verwurzelten Annahmen: Menschsein sein natürlicherweise zweigeschlechtlich organisiert und Heterosexualität die ausschließliche und essenzielle Grundlage. Aber auch die Auffassung schwulen und lesbischen Begehrens als Abweichung von der Heterosexualitätsnorm lässt die heterosexuelle Anziehung immer wieder als natürlich erscheinen. Mit dem Begriff der Heteronormativität will die Queer Theory die Heterosexualität als Norm und Institution sichtbar machen. Institutionen und Mechanismen, die dafür sorgen, dass Heterosexualität als unveränderbar und ohne Geschichte erscheint, sollen analysiert werden. Ebenso analysiert wird die Einschreibung von Heterosexualität in

⁴¹ Wahrig. Deutsches Wörterbuch, S.642

⁴² Vgl. Sabine Hark, Queer Studies. In: Gender@Wissen, S.289

Vorstellungen von Körper, Familie und Individualität ohne dabei als soziale Struktur, die eben diese Vorstellung produziert, sichtbar zu sein. „Heterosexualität historisch sichtbar zu machen, ist deshalb so schwierig, weil es der Heterosexualität unter ihren verschiedenen institutionellen Pseudonymen wie Erbschaft, Heirat, Dynastie, Familie, Domestizität oder Bevölkerung erlaubt wurde, sich vollständig als die Geschickte selbst zu maskieren.“⁴³ Laut David Halperin etabliert sich so die Heterosexualität als „privilegierte Form von Subjektivität – als die unbedingte Bedingung des Wissens, die dadurch verhindert, selbst ein Objekt des Wissens, ein Ziel von Kritik zu werden.“⁴⁴ Der Begriff Heteronormativität bezieht sich also auf die naturalisierte und naturalisierende Objektivität von Heterosexualität als unhinterfragte Praxis sozialen Lebens, die wiederum Heterosexualität als Praxis privilegiert. Als Norm ist Heterosexualität deshalb „unentrinnbar“ – auch oder gerade, für diejenigen, die nicht heterosexuell leben.

Es ergibt sich folgende komplizierte Definition: „Heteronormativität ist ein binäres, zweigeschlechtliches und heterosexuell organisiertes und organisierendes Wahrnehmungs-, Handlungs- und Denkschema, das als grundlegende gesellschaftliche Institution durch eine Naturalisierung von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit zu deren Verselbständlichung und zur Reduktion von Komplexität beiträgt – bzw. beitragen soll.“⁴⁵ Heteronormativ organisierte Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsschemata müssen nicht bewusst sein. Heteronormativität kann als verinnerlichte Gesellschaft gesehen werden und bringt unbewusste Praxen und Körperlichkeiten hervor. Sie ist aber nicht nur in den Individuen selbst verankert, sondern auch in Strukturen wie der Ehe, der Schule und des Rechts. Zur Analyse steht also wie heterosexuelle Praxis als Heteronormativität grundlegend in Gesellschafts- und Geschlechterverhältnisse eingeschrieben ist.⁴⁶

⁴³ Sabine Hark, Queer Studies. In: Gender@Wissen, S.294

⁴⁴ Sabine Hark, Queer Studies. In: Gender@Wissen, S.294

⁴⁵ Nina Degele, Gender/Queer Studies. Eine Einführung, S.88

⁴⁶ Ebenda

2.6 Kritik an Identitätskategorien

Bei der Frage um Identität stehen sich, wie in Kapitel 2.2 beschrieben, eine essentialistische und eine konstruktivistische Auffassung gegenüber. Die Homo-Befreiungsbewegung und der lesbische Feminismus haben ein konstruktivistisches Sexualverständnis, das auf den französischen Historiker Michel Foucault zurückgeht. Ende der 1970er Jahre hatte sich in der Homo-Befreiungsbewegung ein ethnisches Modell entwickelt. Es zielte auf die Etablierung einer Homo-Identität ab. Nach dem Motto „gleichwertig aber anders“ könnten Lesben und Schwule Anerkennung und gleiche Rechte im bestehenden Gesellschaftssystem verlangen, solange sie als Minderheit klar definiert und identifizierbar (und so nicht als radikales Potential in allen Menschen zu befürchten) wären. Das ethnische Modell hatte unkritisch die binären Vorstellungen von Hetero- und Homosexualität übernommen.⁴⁷ Diese neue einheitliche Homo-Identität, die wieder vorrangig weiß und männlich war, sollte nun über die Primäridentität der sexuellen Orientierung definiert werden. Lesben und Schwule of colour sollten nun mit weißen Lesben und Schwulen mehr gemeinsam haben als mit den Mitgliedern ihrer anderen communities. In den 1980er Jahren kam Kritik an dem einheitlichen lesbisch / schwulen Subjekt auf und die sich gegenseitig ausschließende Binarität zwischen Hetero- und Homosexualität wurde in Debatten (den so genannten sexwars) um butch/femme⁴⁸, Travestie, Prostitution und Bisexualität hinterfragt. Was ist mit einer Lesbe, die mit Schwulen schläft; ist das heterosexueller oder homosexueller Sex? Oder was ist mit einem Mann, der sich nur zu Lesben hingezogen fühlt? Die Grenzen bisheriger Identitätskategorien wurden nun öffentlich debattiert. Besonders vorangetrieben wurden diese Debatten von Lesben, die mehr daran interessiert waren die Begrenzungen von Identitätskategorien aufzuzeigen, als daran, die Definition von lesbisch auszuweiten, um ihre eigenen sexuellen Vorlieben unterzubringen.⁴⁹ Das Konzept Queer befragt genau diese Grenzen der Identitätskategorien, denn sobald eine Minderheit definiert ist um

⁴⁷ Vgl. Annamarie Jabose, Queer Theory. Eine Einführung, S. 82

⁴⁸ Unter butch und femme wird eine Rollenverteilung in einer lesbischen Beziehung verstanden. Die Butch verkörpert „männliche“ und die Femme „weibliche“ Attribute.

⁴⁹ Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.85

auf dieser Basis Schutz und Recht zu erwirken, wird wieder eine Differenz produziert, die reguliert werden kann. Ausgehend von Michel Foucault zeigt Judith Butler in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ auf, wie Minderheitsidentitäten die Identitätsregime unterstützen, gegen die sie sich richten. Mit ihrer These, dass schon das anatomische Geschlecht eine Konstruktion ist, entfachte sie im deutschsprachigen Raum eine vehement geführte Kontroverse. Damit kritisiert sie nämlich auch die Identitätskategorie Frau als Fundament des Feminismus und das biologische Geschlecht, welches der Feminismus voraussetzt. Queer Theory hinterfragt also soziale Bewegungen, die grundlegende Gemeinsamkeiten oder Identitäten für kollektives Handeln voraussetzen, wie lesbisch-schwule Minderheitspolitiken, die daran festhalten Lesben und Schwule eindeutig zu definieren um auf dieser Basis Recht und Schutz zu erwirken.⁵⁰ Es stellt sich nun die schwierige Frage, was denn eine queere Identität sein könnte. Wie vorher bereits erwähnt sollte Queer idealer Weise nicht zu einer weiteren Identitätskategorie werden. Queer ist vieldeutig, es ist nicht einfach zu sagen, was oder wen es einschließt – oder worauf es sich bezieht. Es wird häufig als Infragestellung üblicher Vorstellungen von sexueller Identität verstanden, weil hier Kategorien dekonstruiert werden, die Identitäten erhalten. Laut Alexander Doty definiert Queer „den flexiblen Raum aller Aspekte der nicht heterokulturellen Produktion und Rezeption“ und „er öffnet ein weites Feld von Artikulationsmöglichkeiten des Queer-Seins von Bisexuellen, Transsexuellen und Heterosexuellen“.⁵¹ Die amerikanische Queer Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick legt den Fokus auf die Selbstbezeichnung. Queer dramatisiere die Differenz zwischen dem, wie man sich selbst nennt, und dem, wie andere eine_n nennen. In einem bestimmten Sinn könne Queer nur in der ersten Person benutzt werden. Laut Sedgwick ist Queer also nicht beschreibend, sondern nur als Selbstbeschreibung möglich.⁵²

⁵⁰ Vgl. Sabine Hark, Queer Studies in Gender@Wissen, S.285

⁵¹ Alexander Doty in Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.124

⁵² Vgl. Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.125

2.7 Die Entnaturalisierung von Geschlecht und Sexualität

Eine der wohl am meisten zitierten Queer Theoretiker_innen ist Judith Butler, die 1994 mit ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ für Aufruhr sorgte. Anstatt gleichgeschlechtliches Begehren als natürlich aufzuzeigen, wie es in den lesbischen und schwulen Bewegungen bis dahin zumeist der Fall war, bestreitet sie die „Wahrhaftigkeit“ von Geschlecht selbst. Stattdessen ist Geschlecht für sie „die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen.“⁵³ Sie begreift Geschlecht somit als performativ, was heißt „es erzeugt erst die Identität, die es vorgibt zu sein.“⁵⁴ Und die ständige Wiederholung dieser normativen Geschlechtsidentitäten stabilisiert und naturalisiert die Heteronormativität. Subversives Potential liegt vor allem in der Entnaturalisierung von Geschlecht und Sexualität durch beispielsweise die wiederholte Parodie der Geschlechternormen. Aber Parodie sollte hier möglichst am Begriff des Originals erfolgen, da Heterosexualität oft als Original und Homosexualität als dessen zweitklassige Kopie begriffen wird. Butler will aufzeigen, dass Sexualität sich nicht nach solchen Hierarchisierungen richtet. Darüber hinaus greift sie auch die Vorstellung von dem biologischen Geschlecht als Grundlage und damit die sex/gender Unterscheidung an. Die Instabilität innerhalb des anatomischen Geschlechts in sich legt laut Butler nahe, dass auch das biologische Geschlecht schon ein Konstrukt ist. Laut Heinz-Jürgen Voß, der in seiner Dissertation „Making Sex Revisited: Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive“ wird Geschlecht „bei keinem einzigen Menschen nach allen untersuchten biologisch-medizinischen Merkmalen (innere Genitalien, äußere Genitalien, Keimdrüsen, Hormone, Chromosomen, Gene, gelebte Geschlechterrolle, Geschlechtsidentität) vollständig entweder „typisch weiblich“ oder „typisch männlich“ sein.“⁵⁵ Die Kategorie

⁵³ Vgl. Judith Butler in Annamarie Jagose, Queer Theory Eine Einführung, S.109

⁵⁴ Vgl. Judith Butler, Das Unbehagen der Geschlechter, S.7

⁵⁵ Vgl. Heinz-Jürgen Voß in Hugs and Kisses. Ausgabe 6

des Geschlechts würde sich dann, wie von Butler behauptet, insgesamt als performativ erweisen und die vermeintlich natürliche Zweigeschlechtlichkeit, die mitunter mit ärztlicher Gewalt hergestellt wird, als kulturell produziert.

So wie das Geschlecht als kulturelle Kategorie verstanden wird, verhält es sich auch mit der Kategorie der Sexualität. „Homo- und Heterosexualität zu entnaturalisieren heißt nicht, die Bedeutung dieser Kategorien herunterzuspielen, sondern zu verlangen, sie in Kontext und Geschichtlichkeit zu setzen, statt sie als natürliche, rein deskriptive Begriffe zu fassen.“⁵⁶ Zu einer Zeit die jetzt als Queer Time beschrieben wird, Ende der 1980er Jahre, wird Sexualität zu einem Schauplatz von Verhandlungen. Es geht um Abtreibung, um die juristische Absicherung von Lesben und Schwulen, die Repräsentation von Sexualität und um AIDS. Es wird eine Politisierung von Sexualität gefordert, da das vermeintlich Private als von Macht- und Gewaltverhältnissen durchzogen entlarvt wird. Die schwierigen Beziehungen von Schwulen, Lesben und Feminist_innen, die ich in Kapitel 2.3 beschrieben habe, verweisen auf einen konfliktreichen Zusammenhang zwischen Geschlecht und Sexualität. Das alles hat zur Folge, dass sich ein Bewusstsein für Sexualität als eine eigenständig zu analysierende Kategorie entwickelt. Während für die Frauenforschung und die lesbische Theorie der 1980er Jahre das Geschlecht die Hauptkategorie der Unterdrückung war, werden nun in der Queer Theory Geschlecht und Sexualität als zwei getrennte Kategorien untersucht. Für eine eigene Theorie der Sexualität spricht laut Gayle Rubin auch die gesellschaftliche unterschiedliche Bewertung von einer „guten Sexualität“ (heterosexuell, ehelich, monogam, fruchtbar, zu Hause praktiziert) und einer „schlechten Sexualität“ (Transvestiten, Transsexuelle, Fetischist_innen, Sadomasochist_innen, Sex für Geld, über Generationsgrenzen, öffentlich).⁵⁷

Sexualität ist also in der queeren Perspektive zunächst auch eine Kategorie der Macht und kein „Persönlichkeitsmerkmal“ oder „privater Lebensentwurf“. Denn Lesben und Schwule als eine Minderheit mit einem Gruppenmerkmal zu verstehen und sich lediglich für deren Legitimierung einzusetzen, ließe die Rahmenbedingung

⁵⁶ Annamarie Jagose, Queer Theory Eine Einführung, S.31

⁵⁷ Vgl. Nina Degele, Gender/Queer Studies, Eine Einführung, S.50

der Homo- beziehungsweise Heterosexualität unangetastet und das Regime würde sich weiterhin binär organisieren. Die Queer Theory kritisiert aber genau diese binäre Aufteilung und untersucht kritisch, wie die Unterteilung in Homo- und Heterosexualität die Gesellschaft strukturiert.⁵⁸

Sexualität wird in der Queer Theory als Kategorie konzipiert, die wie „Klasse“ oder „Rasse“ als Kategorie sozialer und politischer Strukturierung funktioniert, die Individuen am Rand oder im Zentrum der Gesellschaft positioniert und ihnen soziale Möglichkeiten, rechtlichen Schutz, Bürgerrechte und Privilegien bietet oder eben verweigert. Es bleibt außerdem zu fragen, warum Sexualität kategorisch auf der Basis sexueller Objektwahl verstanden wird. Die amerikanische Queer Theoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick bemerkte 1990 folgendes dazu: „Es ist eine ziemlich verblüffende Tatsache, dass von den vielen Dimensionen, mit denen die genitale Aktivität einer Person von der einer anderen unterschieden werden kann (die Vorliebe für bestimmte Handlungen, bestimmte Zonen oder Empfindungen, bestimmte physische Typen, eine bestimmte Häufigkeit, die Hingabe an bestimmte Symbolformen, bestimmte Verhältnisse von Alter oder Macht, eine bestimmte Spezies, eine bestimmte Teilnehmer_innenzahl etc etc etc), genau eine, nämlich das Geschlecht des gewählten Sexualobjekts um die Jahrhundertwende auftauchte und bis heute die Dimension schlechthin geblieben ist und mittlerweile mit der allgegenwärtigen Kategorie „sexueller Orientierung“ bezeichnet wird.“⁵⁹

3. Schwule Kunst und schwules Begehren in der Kunst

Schwule Kunst und homoerotisches Begehren in den visuellen Medien sind keine neuen Erscheinungen. Es wird in jeder Gesellschaft und zu jeder Zeit dokumentiert, unterscheiden tut sich jedoch die Bedeutung, die ihm zugebilligt wird und die Restriktionen die den Darstellungen auferlegt wird. Die Moderne bringt große Veränderungen hinsichtlich des Verständnisses und der Erfahrung von (Homo)Sexualität und dieser Wandel beeinflusst die Darstellung von Homoerotik. Obwohl Sex

⁵⁸ Vgl. Sabine Hark, Queer Studies in Gender@Wissen, S.288

⁵⁹ Sedgwick in Annamarie Jagose, Queer Theory. Eine Einführung, S.84

zwischen Männern schon seit Jahrhunderten verfolgt und bestraft wird, sind Schwule in den Jahrzehnten zwischen 1890 und 1960 wieder besonderer Missbilligung ausgesetzt. Andererseits entwickelt sich zu dieser Zeit aber auch eine homokulturelle Subkultur. Der sichtbare Ausdruck dieser Zeit wird vom mainstream fern gehalten oder verschleiert und erst nach den Stonewall Riots 1969 werden homoerotische Darstellungen expliziter und finden größere Verbreitung.⁶⁰

In diesem Kapitel mache ich einen historischen Abriss von homoerotischen Darstellungen, der in den USA mit einem Bild des amerikanischen Malers Thomas Eakins beginnt. Viele Fotograf_innen dieser Zeit orientieren sich in ihren Bildern an der Ikonografie griechischer Vorbilder. Es folgen Darstellungen, die einer Zeit um das Aufkommen einer schwulen Subkultur in New York, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, entstammen. Dabei markieren die Stonewall Riots 1969 einen Wendepunkt in schwulem Selbstverständnis und in schwuler Kultur und Kunst. Die Darstellung schwuler Inhalte wird nun expliziter und eindeutiger. Meine Ausführungen reichen bis zur Postmoderne und der Ablehnung jeglicher Grenzen bezüglich Geschlechterkonstruktionen und sexuellen Ausdrucks.

3.1 Griechische und mythologische Vorbilder

Der Umgang mit Homosexualität variiert zu unterschiedlichen Zeiten und Kulturen extrem. Während Homosexualität im heutigen Nordamerika und in Westeuropa hauptsächlich von Erwachsenen gelebt wird und meist sozial verachtet ist, war es im alten Griechenland oft päderastisch, machtunterschiedlich und sozial akzeptiert. Trotz der Unterschiede hatte das alte Griechenland jedoch einen enormen Einfluss auf die Haltung der westlichen Moderne gegenüber Homosexualität. Die altgriechische Literatur, Philosophie und Kunst stehen der negativen christlichen Einstellung gegenüber Homosexualität entgegen und bieten eine ganze Palette an Helden und einen Bestand an Bildern und Referenzen durch die gleichgeschlechtliches Begehren codiert werden kann. Die homoerotische Kunst der „alten

⁶⁰ Vgl. Claude Summers (Hg) The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.110

Griechen“ ist zentral in der visuellen Geschichte der Homosexualität. Auf bemalten Vasen lassen sich Lustspiele zwischen dem alten Mentor und seiner jungen Muse finden und etliche Skulpturen zeigen eine große Bewunderung des männlichen, athletischen Körpers.⁶¹

Homoerotik hat auch einen bedeutenden Stellenwert in der Kunst, die sich mit Mythologie befasst. Ob Bacchus, der Weingott, mit seinen bisexuellen Vergnügungen, oder die Entführung des Ganymedes´ durch Jupiter oder die Orgien der männlichen Satyren; alle Darstellungen beinhalten gleichgeschlechtliche Lust mit unterschiedlicher Direktheit. Diese frühen Bilder sind nicht nur unter den ersten, die homosexuelle Praktiken zeigen, sie sind auch in ihrer Formalität Inspiration und vielfach auch Legitimation für nachfolgende homoerotische Kunstwerke. Jahrhunderte später noch werden sich schwule Fotograf_innen und Maler_innen daran orientieren. Bilder, die sich an mythologische Szenen anlehnen und Männer zeigen, die sich in idyllischen Landschaften räkeln, oder anderen Aktivitäten nachgehen wie baden oder Sport treiben, gewinnen mit ihren nostalgischen Anspielungen an alte Ideale ab Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrt Prestige und lassen Raum für homoerotische Fantasien.

Nehmen wir zum Beispiel die Arbeit von dem amerikanischen Realisten Thomas Eakins (1844-1916). Sein Interesse hat einen starken aber gesellschaftlich akzeptierten Fokus auf nackte Jungen und kräftige, männliche Athleten. Sein Bild „Swimming“ (1893-1895) ist ein gutes Beispiel dafür, wie die altgriechischen Darstellungen als Vorwand genommen und an aktuelle Strömungen angepasst werden. Der homoerotische Ton bleibt erhalten und so ist das Bild auf unterschiedlichen Ebenen lesbar. Wir sehen zwei Männer und vier Jungen in einem See nackt baden. Das Bild erweckt das Ideal der Natur, der Reinheit, der Kameradschaft aber auch die homoerotische Vorstellung einer Gruppe nackter Männer, von denen einer der Maler ist. (Abb.3)

Durch die griechischen und mythologischen Vorbilder gewinnt das homoerotische Potential an sozialer Akzeptanz; trotzdem schützen sie nicht vor

⁶¹ Vgl. Jason Goldman in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.111

Zensur. Die homoerotische griechische Kunst dokumentiert das damalige homoerotische, männliche Ideal, das sich bis heute finden lässt – die geschmeidige Jugend ist schon längst zur visuellen Konvention geworden und ist häufig Ziel schwulen Begehrens. Für die „alten Griechen“ gehört die Jugend mit zum Anstand, da homosexuelle Beziehungen unter zwei Erwachsenen weniger akzeptiert sind. So, wie die Ideen und Bilder der „griechischen Liebe“ in die moderne Vorstellung von Homosexualität einfließen, so werden auch gängige Vorstellungen von „Rasse“ angewandt, die dazu tendieren, die „alten Griechen“ als weiß aber kulturell exotisch zu klassifizieren. Ihre „zivilisierte“ (also weiße) Tugend ist gebunden an eine dunkle, heidnische Hingabe und Lust. Visuelle Anspielungen auf griechische Homoerotik stellen oftmals den weißen Körper als begehrenswertesten dar. Dieser rassistische Unterton ist oft in homoerotischer Kunst zu finden.⁶²



Abb.3: *Swimming* (1893-1895), Thomas Eakins

⁶² Vgl. Jason Goldman in: *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, S.111

3.2 Schwule Kunst und wichtige Vertreter_innen im 20. Jahrhundert

In der Zeit vor den Stonewall Riots 1969 ist Homophobie in der Kunst genauso verbreitet wie in den anderen Bereichen der Gesellschaft. Die meisten schwulen Künstler_innen arbeiten im Verborgenen und selten wird schwuler Inhalt öffentlich gezeigt. Da der männliche Akt in der westlichen Kultur aber ein altes ehrwürdiges Motiv ist, können Männerakte mit subtiler Erotik gezeigt werden. Explizite schwule Arbeiten werden nur für eine begrenzte Gruppe produziert, daher spielten reiche Förder_innen eine wesentliche Rolle in der Produktion schwuler Kunst. Schwule Künstler_innen erfinden visuelle Codes, die nur von Eingeweihten verstanden werden, um ihre Arbeiten öffentlich zeigen zu können. Nach 1945 gibt es einige mutige unter ihnen, die neue Veröffentlichungsmöglichkeiten und Distributionswege schaffen.⁶³

Um die Jahrhundertwende macht sich der amerikanische Fotograf und Pictorialist⁶⁴ Fred Holland Day (1864-1933) mit seinen sinnlichen Bildern von Jugendlichen einen Namen. In seinen Bildern konzentriert er sich fast ausschließlich auf die Körper „exotischer“ junger Männer; das passt gut in die Vorstellungen des Exotischen um die Jahrhundertwende und findet deshalb Anschluss im mainstream. Die Motive sind oft der religiösen Ikonografie entlehnt, was ihm hilft, seine Fotografien als Kunst anerkennen zu lassen. Seine Bilder spiegeln sein homoerotisches Interesse und die moralische und kulturelle Stimmung der Zeit um die Jahrhundertwende.⁶⁵ (Abb.4)

Einer seiner Zeitgenossen mit ähnlichem Interesse, ist der deutsche Fotograf Baron Wilhelm von Gloeden (1856-1931). Er lebt in Sizilien und fotografiert dort die einheimischen Jungen, mit einem offenen homoerotischem Blick, nackt oder in knappen Gewändern. (Abb.5 und 6) Die meisten Bilder von Wilhelm von Gloeden entstehen zwischen 1890 und 1914. In seinen Bildern romantisiert er das ländliche

⁶³ Vgl. Richard G. Mann in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.16

⁶⁴ Der Pictorialismus bezeichnet eine Stilrichtung Ende des 19. Jahrhunderts, die beweisen will, dass die Fotografie ein vollwertig künstlerisches Medium ist. Charakteristisch sind Akte und stimmungsvolle Landschaftsaufnahmen. Pictorialistische Fotograf_innen romantisieren auch gerne die „Einfachheit der unzivilisierten – also nicht-weißen – Kulturen“.

⁶⁵ Vgl. Jason Goldman in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S. 94

Leben in Zeiten der Industrialisierung. Er kreiert Visionen von verbotenen Begehren, Unschuld und Sehnsucht. Es ist erstaunlich, dass der viktorianische mainstream dieser Zeit, über seine offenen homoerotischen Anspielungen hinwegsieht, und seine Bilder als nostalgische, asexuelle Visionen der Einfachheit und Natürlichkeit liebt. Sein Ruhm überstrahlt allerdings, wie bei vielen anderen Künstler_innen, die Entstehungsbedingungen seiner Bilder: Als reicher Baron genießt er eine außerordentliche Stellung. Er wird von den einheimischen Jungen verehrt, die ihm nicht nur tagsüber als Modelle, sondern auch nachts für seine eigene Lust, und die seiner vielen Besucher aus ganz Europa, zur Verfügung stehen. Seine Position gewährt ihm Akzeptanz in dem kleinen katholischen Dorf Taormina in Sizilien. 1931 werden viele seiner Glasnegative nach seinem Tod von den Faschisten unter Mussolini zerstört.⁶⁶



Abb.4: Knabenakt um 1900 von Fred Holland Day

⁶⁶ Vgl. Jason Goldman in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.156

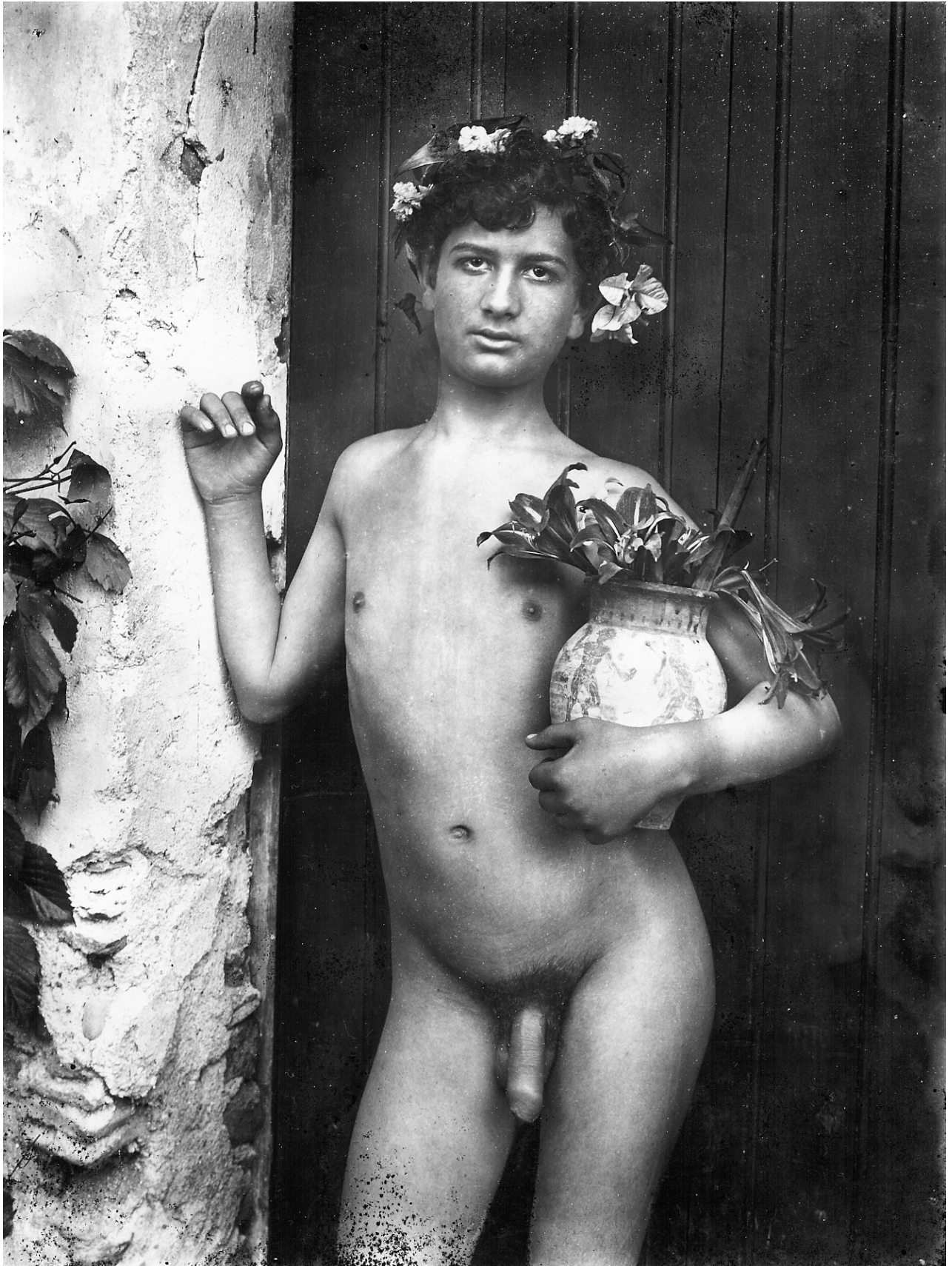


Abb.5: Knabenakt um 1900 von Wilhelm von Gloeden

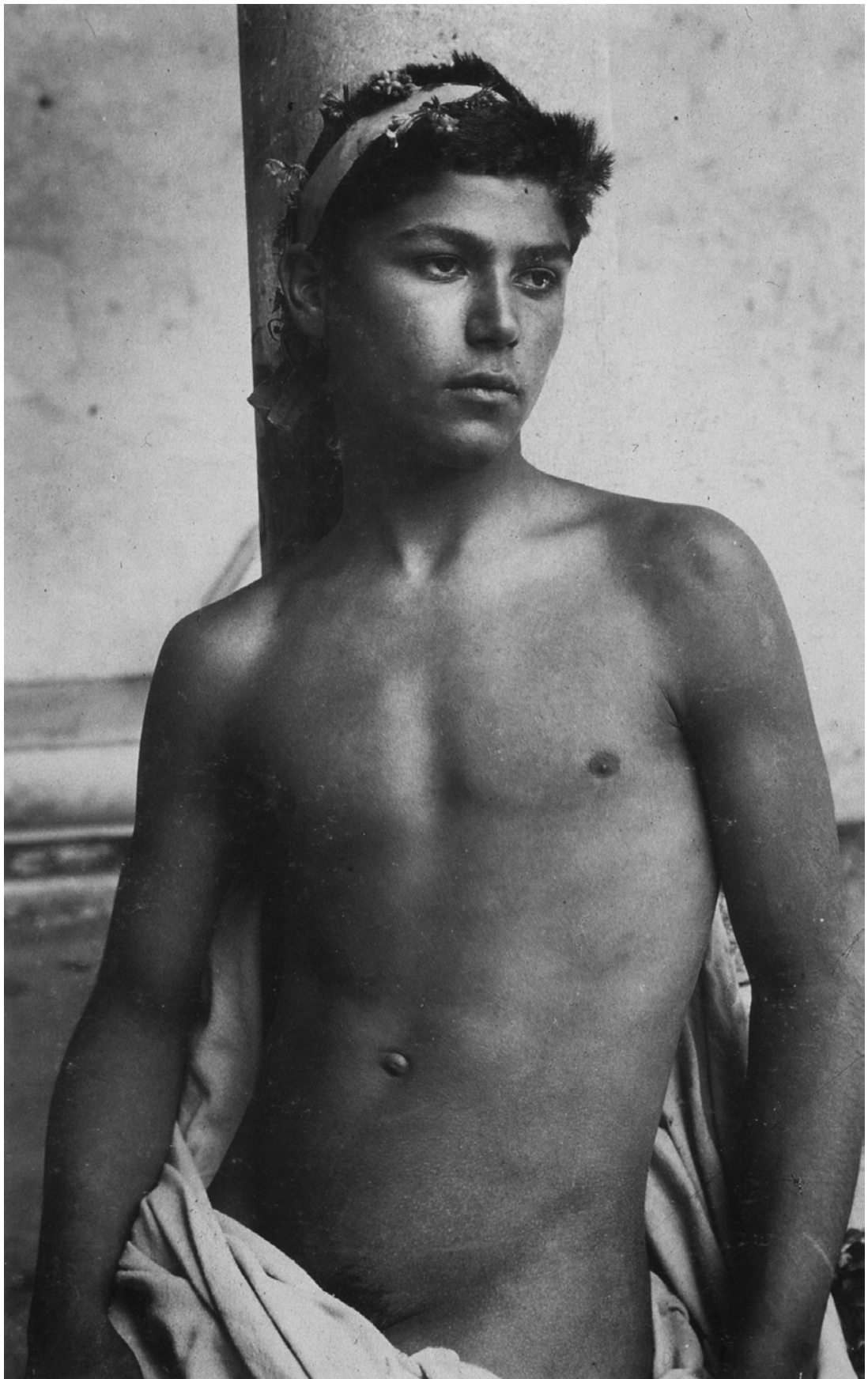


Abb.6: Knabenakt um 1900 von Wilhelm von Gloeden

Vor dem ersten Weltkrieg finden viele junge amerikanische Künstler_innen der Avantgarde Inspiration für ihr Leben und ihre Arbeit in den europäischen Metropolen, vor allem Paris und Berlin. Unter ihnen Joseph Christian Leyendecker (1874-1951), erfolgreicher Zeichner und Illustrator, der den Arrow Collar Man⁶⁷ nach seinem Freund Charles Beach entwickelt. Seine kommerziellen Illustrationen zeigen, wie Schwule sich in die amerikanische Gesellschaft schleichen können. In seinen beliebten Illustrationen untergräbt Leyendecker heterosexuelle Konventionen, indem er Männer doppeldeutige Blicke austauschen lässt. (Abb.7)



Abb.7: Illustration von Joseph Christian Leyendecker (1907)

Institutionen wie zum Beispiel schwule Bäder, welche die schwule Subkultur in New York und anderen amerikanischen Großstädten zwischen 1914 und 1929 fördern, erscheinen selten in den visuellen Medien. Charles Demuth (1883-1935) produziert für seine Freunde Bilder der neu entstehenden Schwulenkultur: sexuelle Begegnungen in Bädern, sich liebkosende Seemänner während des Urinierens und öffentlicher Sex auf Coney Island sind seine Motive. Anhand dieser Bilder wird auch deutlich, wie unterschiedlich die schwule Kultur von der heterosexuellen Kultur organisiert ist. (Abb.8)

⁶⁷ Als Arrow Collar Man wurden die Männer der erfolgreichen Werbekampagnen (1907-1931) der Fima Cluett Peabody & Company für Hemden und Kragen bezeichnet. Sie wurden zu Ikonen und sogar President Roosevelt nannte sie „a superb portrait of the commom man“



Abb.8: *Turkish Bath with Self Portrait* (1918), Charles Demuth

Während der 1930er und 1940er Jahre reagieren Künstler_innen aus den USA im Stil des amerikanischen Realismus mit heroischen Bildern durchschnittlicher Menschen auf die große Depression und den zweiten Weltkrieg. Paul Cadmus (1904-1999) ist der Einzige dieser Richtung, der die Erlebniswelt von Schwulen darstellt. In monumentalen Bildern, malt er Männer beim Cruisen⁶⁸ in Parks oder Turnhallen. Obwohl seine Hingabe zu schwulen Thematiken seine öffentliche Präsenz einschränkt, wird er von Lincoln Kirstein gefördert, einer der wichtigsten amerikanischen Kunstförderer Mitte des 20. Jahrhunderts.⁶⁹

Die 1950er Jahre sind eine sehr normative Zeit besonders in Bezug auf Geschlecht und Sexualität. Jackson Pollock und andere Verfechter_innen des Abstrakten Expressionismus, erklären ihre Bilder zum Inbegriff der heldenhaften Emotionen des heterosexuellen Mannes. Die einzige wichtige Kunsthändlerin in New York, die sich für die Kunst von Lesben, Schwulen und anderen „Außenseitern“ einsetzt, ist Betty Parsons.

Schriftsteller, wie die der Beat Generation, stellen sich gegen die repressive Stimmung des Nachkriegsamerika und den mainstream und proklamieren andere Lebensweisen und Sexualitäten. Schwule, die dem angepassten Mittelstand entkommen wollen, gehen nach San Francisco, und in einige andere Metropole. Amateurfotografen dokumentieren dort die sich entwickelnden Schwulenszenen. Die aufkommende Szene bringt auch einen Markt für erotische Männerbilder hervor. „Untergrund Künstler_innen“ wie beispielsweise Neil Blate produzieren zärtliche und explizite Geschichten und Zeichnungen und verteilen diese heimlich in Schwulenbars.

Unter dem Vorwand des allgemeinen Körperkults, wenden sich die neu aufkommenden „physique“ Magazine angeblich an Fitness Interessierte und figurativ zeichnende Künstler_innen. Sie zeigen wenig bekleidete Bodybuilder in Fotografien und Illustrationen, zwei Medien, die später für die lesbisch/schwule Kultur große Bedeutung erlangen sollen, und reagieren so auf einen neuen schwulen Markt. Im

⁶⁸ Cruisen bezeichnet in der schwulen Szene das Umherziehen auf der Suche nach Sexpartnern für spontanen Sex.

⁶⁹ Vgl. Richard G. Mann in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.18

Gegensatz zu Gemälden und Skulpturen, sind Fotos und Illustrationen für den aufkommenden schwulen Konsumenten gut geeignetes Material, weil es leicht erhältlich und erschwinglich ist. 1952 wird das erste öffentlich schwule physique Magazin „Physique Pictorial“ von Bob Mizer gegründet und bis 1992 regelmäßig gedruckt. 1957 wird in diesem Magazin erstmals in den USA die Arbeit von Tom of Finland publiziert. (Abb.9)

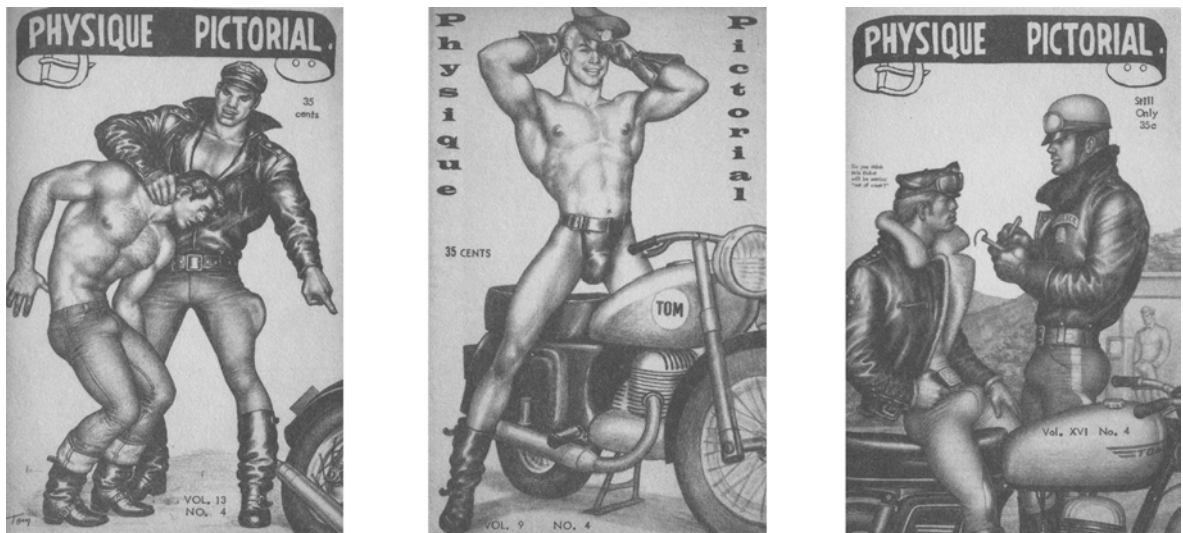


Abb.9: Ausgaben der Physique Pictorial mit Bildern von Tom of Finland 1964, 1960 und 1968

Die abgebildeten Modelle sind zwar alle glücklich mit ihrer schwulen Sexualität aber sie sind fast ausschließlich weiß, athletisch und adrett. Davon abgesehen steuern diese Bilder aber positiv zu der Entwicklung einer Homo-Identität bei, indem sie Menschen zeigen, die in ihrer sexuellen Identität glücklich wirken.

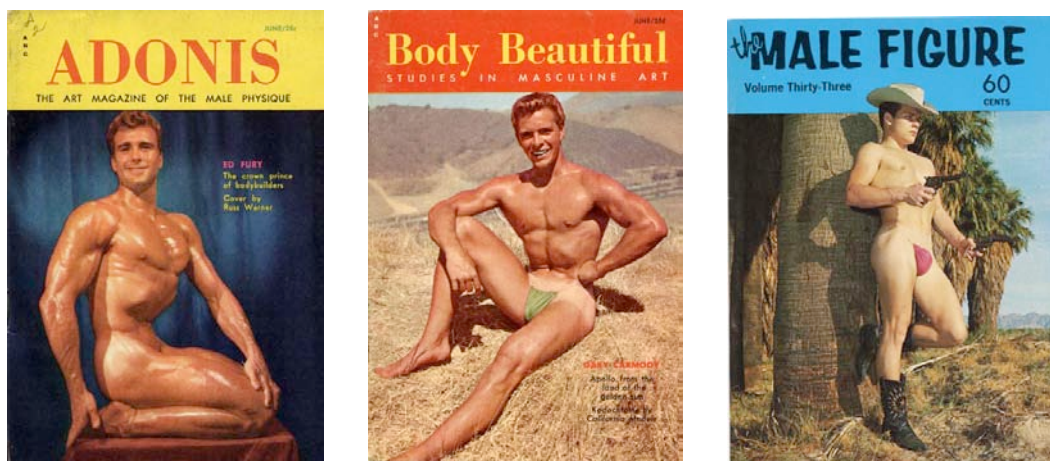


Abb.10: Beispiele weiterer Physique Magazine der 1950er und 1960er Jahre

In den vergleichsweise offenen 1960er Jahren gibt es auch vor den Stonewall Riots einige führende Künstler_innen, die schwule Thematiken in der Kunst vorantreiben wie zum Beispiel Andy Warhol (1928 – 1987). Warhol lehnt die machohaften Ideale der Abstrakten Expressionisten ab und verkörpert eher ein tuntiges Image. Er überschreitet Geschlechterrollen, indem er unzählige Ikonen der amerikanischen Konsumgüterkultur, der angeblichen Domäne der Frauen, reproduziert. Obwohl er weitestgehend sexuelle Themen in seiner Kunst vermeidet, lässt er sie in seinen low-budget Filmen wie „Blow Job“ von 1963 mit einfließen.

David Hockney (*1937) malt poetische Portraits von schwulen Paaren und Personen und stellt in Alltagssituationen subtil die Intimität und Komplexität von Beziehungen dar. Die Homosexualität ist in seinen Bildern anwesend, wird aber nicht besonders hervorgehoben. Obwohl er von einem homoerotischen Begehren motiviert ist, versieht er seine Bilder mit einer allgemeinen Sensibilität, so dass sie auch von Personen mit abweichender Sexualität genossen werden können. Indem er Bilder schafft, die auch bei dem mainstream Anklang finden, läutet er eine neue Zeit der schwulen Kunst ein.⁷⁰ (Abb.11)

Nach den Stonewall Riots 1969 gibt es in der schwulen Kunst radikale Wandlungen; Homosexualität wird viel offener und direkter behandelt und Nicht-Weiße Künstler_innen kritisieren und thematisieren den oft rassistischen Unterton der schwulen Kunst zuvor. Der Kampf um die Schwulenrechte ist in den 1980er Jahren so fortgeschritten, dass Einige bekennende schwule Künstler_innen, wie zum Beispiel Keith Haring, auch im mainstream große Erfolge feiern können.

In den späten 1980er Jahren erweitert die queere Perspektive, die wesentliche Struktur schwuler Kultur, nämlich das gleichgeschlechtliche Begehren unter Männern. Der queere Anspruch setzt mehr auf ein Verschwimmen der verschiedenen Geschlechter und Sexualitäten. Queere Künstler_innen lehnen jegliche Grenzen sexuellen Ausdrucks und Geschlechterkonstruktionen ab, und sind daran interessiert Sexualität und Leidenschaft in die Auseinandersetzung um andere

⁷⁰ Vgl. Richard G. Mann in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.17

Identitätsaspekte wie Rasse, Ethnie oder Familie zu integrieren.⁷¹ In seinen Fotografien verschränkt beispielsweise Lyle Ashton Harris unterschiedliche Kategorien wie Geschlecht, Sexualität, Rasse oder Nation. (Abb.12)



Abb.11: *Model with unfinished Self-Portrait* (1977), David Hockney

⁷¹ Vgl. Richard G. Mann in: *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, S.17

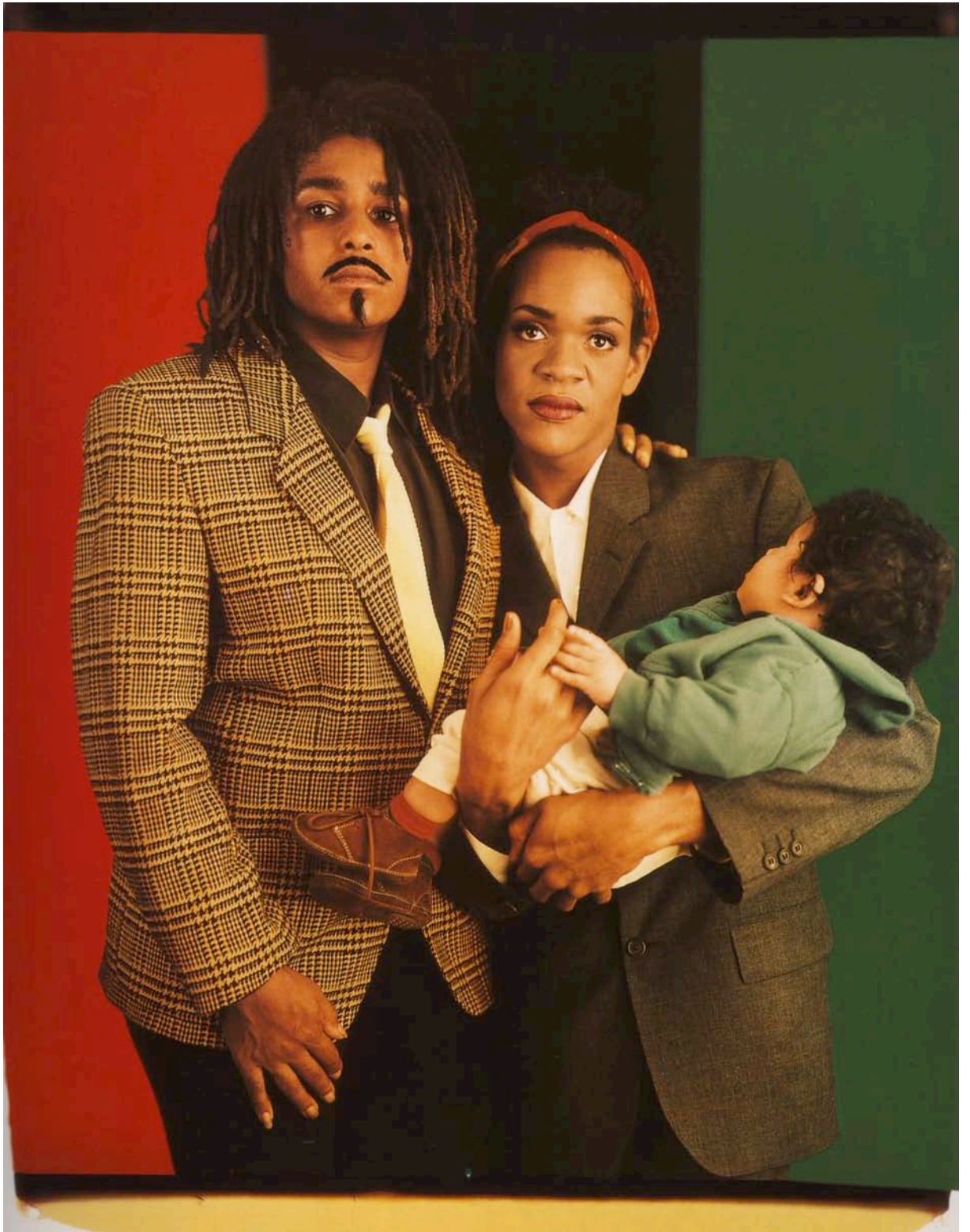


Abb.12: *The Child* (1994), Lyle Ashton Harris and Renée Cox

3.3 Chiffrierung und Doppeldeutigkeit in der homoerotischen Kunst

Die weite Akzeptanz der homoerotischen griechischen Kunst bleibt eine große Ausnahme in der Geschichte der homoerotischen Kunst. Positive Darstellung von Homosexualität (und sexuelle Interaktion im Besonderen) musste, besonders vor Stonewall, vorsichtig gehandhabt werden. Bilder, die ein homoerotisches Interesse am männlichen Körper oder sogar sexuelle Praktiken nahe legen, können nur privat oder unter Schwulen zirkulieren. Um sie aber in den mainstream einzugliedern, müssen sich Künstler_innen Codes ausdenken, mit denen sie die Bilder so chiffrieren konnten, dass der erotische Inhalt für andere Schwule Betrachter_innen lesbar bleibt, der mainstream sich aber nicht daran stoßen kann. Dafür lassen sich Künstler_innen falsche Vorwände einfallen, denken sich Doppeldeutigkeiten aus und chiffrieren so ihre Bilder. Diese Taktiken sind besonders am Anfang des 20. Jahrhunderts von Bedeutung, als sich kleinere Subkulturen in amerikanischen und europäischen Städten formieren.⁷²

Obwohl Anfang des 20. Jahrhunderts öffentliche Freizügigkeit im Bezug auf Homosexualität zu Skandalen führt und mit Gefängnis bestraft werden kann, sind die neuen erotischen Möglichkeiten, welche durch die aufkommende Subkultur unterstützt werden, Thema für ein paar junge Künstler_innen, wie zum Beispiel den amerikanischen Maler Paul Cadmus (1904-1999). Seemänner und hagere Dandys charakterisieren seine frühen Bilder. Auch wenn es scheint, als würden diese Bilder betrunkene heterosexuelle Seemänner und üppige Frauen darstellen, deutet die subtile Anwesenheit der Dandys auf eine erotische Narrative. Der Dandy mit seinem roten Schlips, der damals ein Straßenzeichen für Homosexuelle war, zeigt uns, für welchen Blick die muskulösen Seemänner wirklich gedacht sind. Trotz der Chiffrierung war sein Bild „The Fleet’s In!“ von 1934 war so ein Skandal, dass es aus der Corcoran Galerie in Washington D.C. entfernt werden musste. (Abb.13)

⁷² Vgl. Jason Goldman in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.113



Abb.13: *The Fleet's In!* (1934), Paul Cadmus

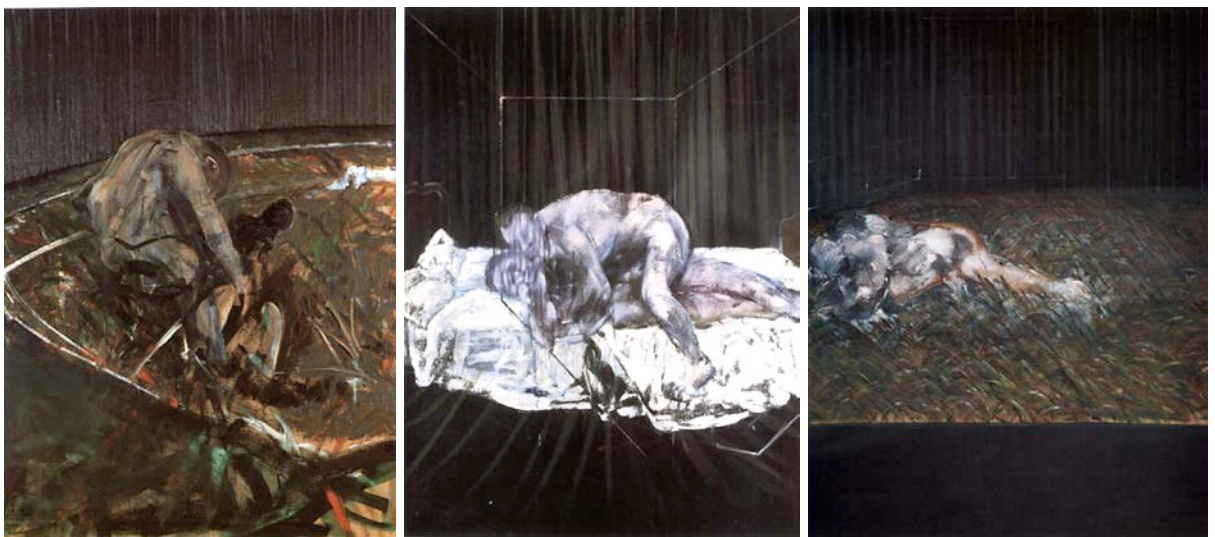
Der Gebrauch von solchen Verschlüsselungen in Kunstwerken zeugt von einer Wachsamkeit und einer chiffrierten Schwulenkultur. Diese Chiffrierung dient gleichzeitig der Sichtbarmachung als auch der Verschleierung der eigenen Existenz. In den 1930er Jahren gibt es bereits einige underground Pornos, aber die Offenheit gegenüber Erotik in der Kunst ist sehr begrenzt und unter ständiger Kontrolle der Öffentlichkeit und der Förder_innen.⁷³ Die Taktik des gleichzeitigen Sichtbarmachens und Verschlüsseln wird in den 1950er und 1960er Jahren in den USA von den bereits genannten *physique magazines* fortgeführt. Mit der Zeit werden einige der Magazine eindeutiger und decken ihre homoerotische Motivation auf, während andere diese weiterhin verschleiern.

Ein wichtiger Vertreter queerer Kunst, deren Inhalt seiner Zeit immer wieder Anlass für Spekulationen war, ist der irische Maler Francis Bacon (1909 – 1992). Er selbst lehnt die Bezeichnung schwul ab und bevorzugt den Begriff Queer im alten Verständnis der gesellschaftlichen Missbilligung, lange vor der positiven Umdeutung des Begriffs.⁷⁴ In seiner Arbeit kombiniert er Subversion mit Seriosität indem er seine

⁷³ Vgl. Jason Goldman in: *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, S.112

⁷⁴ Laut Emmanuel Cooper gibt es einige Anzeichen dafür, dass Bacon die Homo-Befreiungsbewegung eher als ein unwillkommenes Eindringen empfindet in das, was er sein Privatleben nennt.

figurativen Bilder konventionell in Öl auf Leinwand malt (wobei er die raue Rückseite der Leinwand bevorzugt) und sie in vergoldeten Rahmen hinter Glas präsentiert (was oft zu der Spiegelung des Betrachters führt die als Teilnahme an der Situation im Bild interpretiert werden kann). Bacon Sujet sind seine Erfahrungen in Hinblick auf seine Homosexualität. Seine Bilder sind durchtränkt von Gewalt, Trauma, Energie und Sexualität.



Two Figures in the Grass (1954) *Two Figures* (1953)

Figures in a Landscape (1956)

Abb.14: Francis Bacon

In diesen drei Abbildungen können wir seine Strategie der Codierung gut erkennen. Die nackten Figuren scheinen eher männlich als weiblich zu sein. Die Struktur der dunklen Hintergründe erinnert an einen gleichzeitig schützenden und gefangen haltenden Käfig, was der Aktivität der Figuren eine raue, animalische Komponente verleiht. Der Grund für die intime Interaktion der Figuren bleibt unklar, es könnte sich um einen Kampf aber auch um einen sexuellen Akt handeln; aber was auch immer seine Figuren tun, sie tun es mit einer großen Hingabe.

Bacon ist schweigsam, was seine Sexualität und den Inhalt seiner Bilder betrifft vermutlich um seinen etablierten Status als Künstler nicht zu gefährden. Seine Bilder sind sehr persönlich und oft auf bestimmte Ereignisse in seinem turbulenten

Leben zurückzuführen.⁷⁵ Kritiker seiner Zeit wissen oft nicht, wie sie mit dem homosexuellen Gehalt seiner Bilder umgehen sollen und konzentrieren sich eher auf Form und Farbe seiner Bilder und seine Alkohol- und Spielleidenschaft. Seine Homosexualität war zwar in einigen Kreisen bekannt aber er zog es vor, diese nicht öffentlich zu verhandeln. Später, als sich das Klima um Homosexualität etwas bessert (zu Stonewall Zeiten war Bacon schon fast 60 Jahre alt), behauptet er seine Homosexualität nie verheimlicht zu haben.⁷⁶

Tom of Finland (bürgerlich Touko Laaksonen, 1920-1991) ist wahrscheinlich der bis heute berühmteste homoerotische Zeichner. Fern ab von griechischen Vorbildern und doppeldeutiger Sinnlichkeit popularisiert er das handgemalte „dreckige“ Bild mit muskelbepackten opulenten Seemännern, Leder-Bikern, scharfen Soldaten und schlüpfrigen Polizisten. Er bringt die schwule Lust in die (wenn auch stark übertriebene) Gegenwart. Auch wenn seine Kunst nicht repräsentativ für andere schwule Künstler_innen seiner Zeit ist, sieht man an ihr doch ein paar wichtige Verschiebungen: von der Doppeldeutigkeit zur Direktheit, vom geschichtlichen Sinnbild zur zeitgenössischen Narrative, von zerbrechlicher Jugend zu kräftigen Männern, von der großen Kunst zu populärem Trash. (Abb. 15 und 16) Seine Arbeit kündigt eine neue Ära der Direktheit an, die sich zur schwulen Pornografie entwickelt und von schwuler künstlerischer Arbeit absetzt.

In den USA der 1970er Jahre vermehren sich die kommerziellen Schwulens pornos und ersetzen die subtile homoerotische Kunst. Da sich zu dieser Zeit Moralvorstellungen verschieben und der moderne Schwule als lukrative Zielgruppe entdeckt wird, kann sich eine schwule Pornoindustrie gut entwickeln. Dieses neue Umfeld wirkt sich auch auf die Künstler_innen aus; viele beziehen sich in postmoderner Manier auf das Vokabular der Porno Industrie.⁷⁷

Das Aufkommen von AIDS verändert das Leben vieler Künstler_innen grundlegend in unterschiedlichen Bereichen. Auch die Darstellung von Homoerotik

⁷⁵ Am Abend der Londoner Retrospektive 1962 stirbt Bacons Freund Peter Lacy infolge schwerer Krankheit durch exzessiven Alkohol- und Drogenmissbrauch; Bacon lässt sich an diesem Abend nichts anmerken. 10 Jahre später begeht sein Nachfolger George Dyer Selbstmord, ebenfalls am Tag einer Ausstellungseröffnung: der Retrospektive 1971 im Gand Palais in Paris.

⁷⁶ Vgl. Emmanuel Cooper, *Queer Francis: Life death and anguish in the work of Francis Bacon*

⁷⁷ Vgl. Jason Goldman in: *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, S.112

verändert sich. Inmitten großer Trauer um viele Verluste und der Gleichgültigkeit der Regierung und des mainstreams wenden sich viele Künstler_innen der Öffentlichkeit und dem Aktionismus zu. Der sexuell geladene Ton aus den Jahren vor den 1980ern wird in Anbetracht der Gefahr, die der Sex nun mit sich bringen kann, leiser.



Abb.15: Zeichnung von Tom of Finland aus den 1970er Jahren

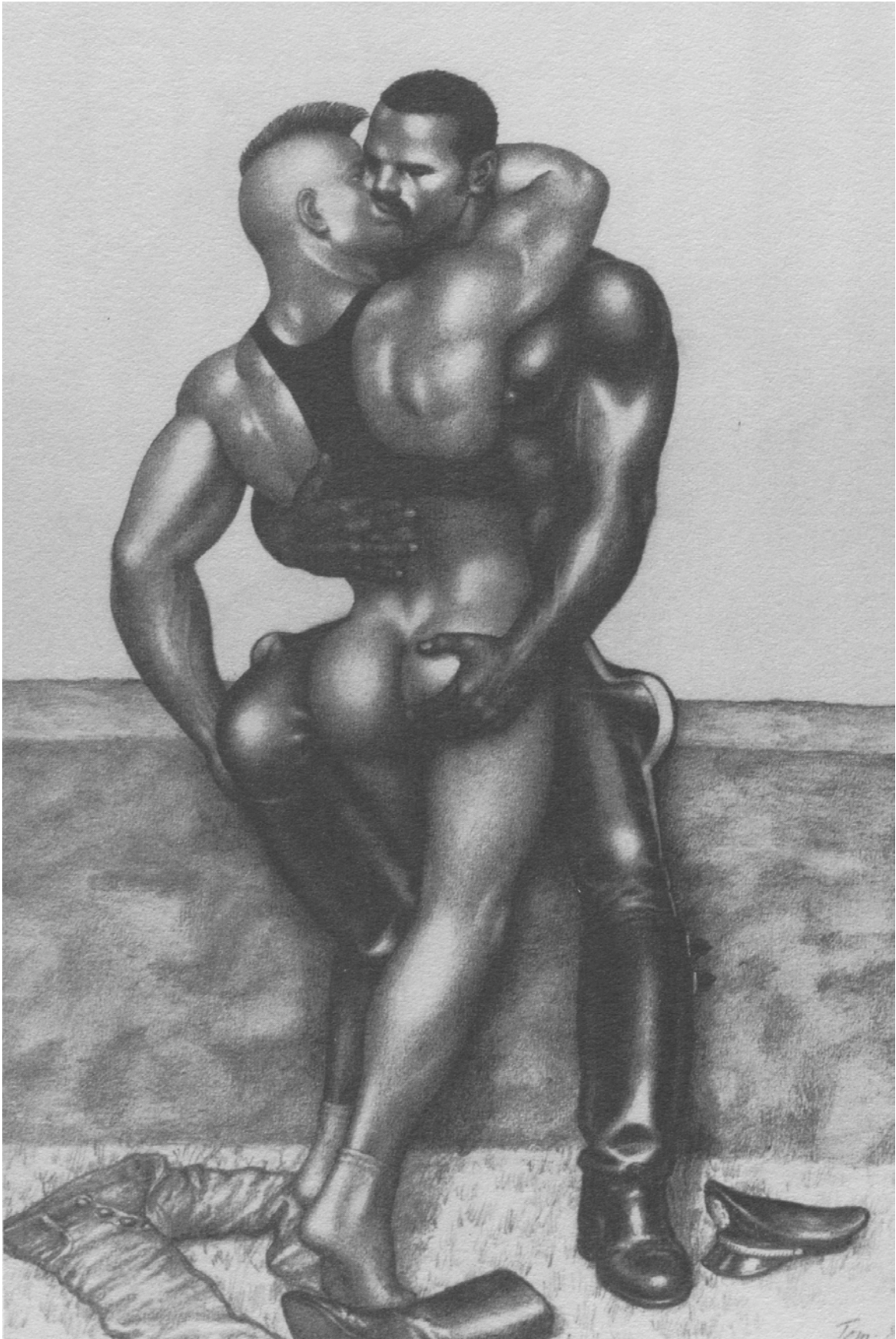


Abb.16: Zeichnung von Tom of Finland aus den 1980er Jahren

4. Lesbische Kunst, lesbisches Begehren in der Kunst und deren untergeordnete Position

4.1 Vertreter_innen lesbischer Kunst im 20. Jahrhundert

Vor dem 20. Jahrhundert sind lesbische Künstler_innen so gut wie unsichtbar. Die Gründe dafür liegen auf der Hand: Ernst genommene Künstler_innen sind damals die Ausnahme. Sexismus und Homophobie spiegeln sich in der Kunst ebenso wie in der Gesellschaft. Um erfolgreich sein zu können verschleiern Frauen oft ihr Geschlecht, indem sie zum Beispiel mit Initialen unterschreiben oder ihre Arbeiten unter einem männlichen Pseudonym veröffentlichen. Die lesbische Bildhauerin Anne Whitney (1821-1915) gewinnt 1875 einen kommerziellen Auftrag, den man ihr entzieht als sich herausstellt, dass sie eine Frau ist. Der lesbischen Bildhauerin Harriet Hosmer (1830-1908) wird unterstellt, sie würde die Kunst ihres Lehrers ausstellen. Es gibt wenige Informationen über lesbische Künstler_innen, ihr Leben und ihre Arbeit im frühen 19. Jahrhundert. Einige wenige Bildhauerinnen⁷⁸, wie Harriet Hosmer und Anne Whitney, sind bekannt. Das Mäzenatentum war für die Förderung lesbischen Künstler_innen des 19. Jahrhunderts sehr wichtig. Neben den lesbischen Künstler_innen gibt es auch lesbische Förder_innen, welche sie unterstützen. Eine von ihnen war die Schauspielerin Charlotte Saunders Cushman (1816-1876), sie war eine Förderin und Unterstützerin der erwähnten Bildhauerinnen und unterhielt einen Salon, der von den Künstler_innen dieser Zeit besucht wurde. Cushman bringt die Frauen nach Rom, zahlt für ihre Unterkünfte und stellt sie weiteren wichtigen Künstler_innen vor. Die amerikanische lesbische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts war sowohl durch die Erfahrungen im Ausland, besonders in den Pariser Salons, geprägt als auch durch die Fotografie als demokratische Kunstform, die es den Randkulturen erlaubt, ihr Leben und ihre Existenz zu dokumentieren.⁷⁹

⁷⁸ Der Beruf des Bildhauers galt als besonders männlich, da er ein gewisses Maß an Kraft erfordert, welches den Frauen nicht zugestanden wurde.

⁷⁹ Vgl. Carla Williams in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.26

4.2 Die Pariser Salons

Wie auch die Frauen der vorangegangenen Generation gehen viele Künstler_innen Anfang des 20. Jahrhunderts nach Europa, wo sie eine weniger restriktive Umgebung finden in der sie sich und ihre Kunst weiter entwickeln können. Viele von ihnen reisen zwischen den Kontinenten hin und her. In Paris versammelt sich eine ganze Gruppe von internationalen Intellektuellen und Künstler_innen um die Salons amerikanischer Exil-Lesben wie die Schriftsteller_innen und Kunstsammler_innen Gertrude Stein (1874-1946) und ihrer Partnerin Alice B. Toklas (1877-1967), und der offen lesbisch lebenden Salonbetreiberin Natalie Clifford Barney (1876-1972), eine wohlhabende Dichterin und Autorin, die ihren literarischen Salon in Paris 60 Jahre lang bis 1968 unterhält. Die Pariser Salons veranstalten meist wöchentliche Zusammentreffen von Künstler_innen, Intellektuellen und Exzentriker_innen. Auch die amerikanische Fotografin Berenice Abbott (1898-1981) folgt der Gruppe um Natalie Barnes 1921 nach Paris. Dort erlernt sie, unter anderem als Dunkelkammer-Assistentin von Man Ray, die Fotografie und eröffnet ihr eigenes Studio.⁸⁰ Sie spezialisiert sich auf Portraits von Frauen, viele von ihnen aus den lesbischen Kreisen. (Abb.17 und 18) 1929 kehrte sie nach Amerika zurück und wurde mit ihrem dokumentarischen Projekt „Changing New York“ (1935-1939) bekannt. Obwohl sie viel Umgang mit lesbischen Frauen hat, spricht sie nie über ihre eigene Sexualität und antwortet immerzu „I am a photographer, not a lesbian.“⁸¹

Eine der berühmtesten lesbischen Künstlerinnen ist Romaine Brooks (1874-1970). 1905 kommt sie 41-jährig nach Paris und lernt dort Natalie Barney kennen und lieben, mit der sie fast 50 Jahre zusammen bleibt. Brooks ist eine Portraitmalerin, ihre Modelle sind Frauen, Freunde, sie selbst und ihre Geliebte. An Androgynität und Geschlechterrollen interessiert, malt sie erhabene und heroische Frauen in einem Reichtum an dunklen Grautönen; eine Knappheit an Farben, die sich bis in ihren Wohnraum erstreckt. Viele der von ihr dargestellten Frauen tragen

⁸⁰ Ihr ist die Wiederentdeckung und das Sicherstellen der Arbeit des Pariser Fotografen Eugène Atget zu verdanken.

⁸¹ Vgl. Carla Williams in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.25

Männerkleidung. Das bekannteste Bild dieser Richtung ist ihr Selbstportrait von 1923. (Abb.19) Ihre Arbeit begründet Anfang des 20. Jahrhunderts eine lesbische Identität in den bildenden Künsten



Abb.17: *Nora Joyce, Paris um 1927*, Berenice Abbott



Abb.18: *Djuna Barnes, Paris 1926*, Berenice Abbott

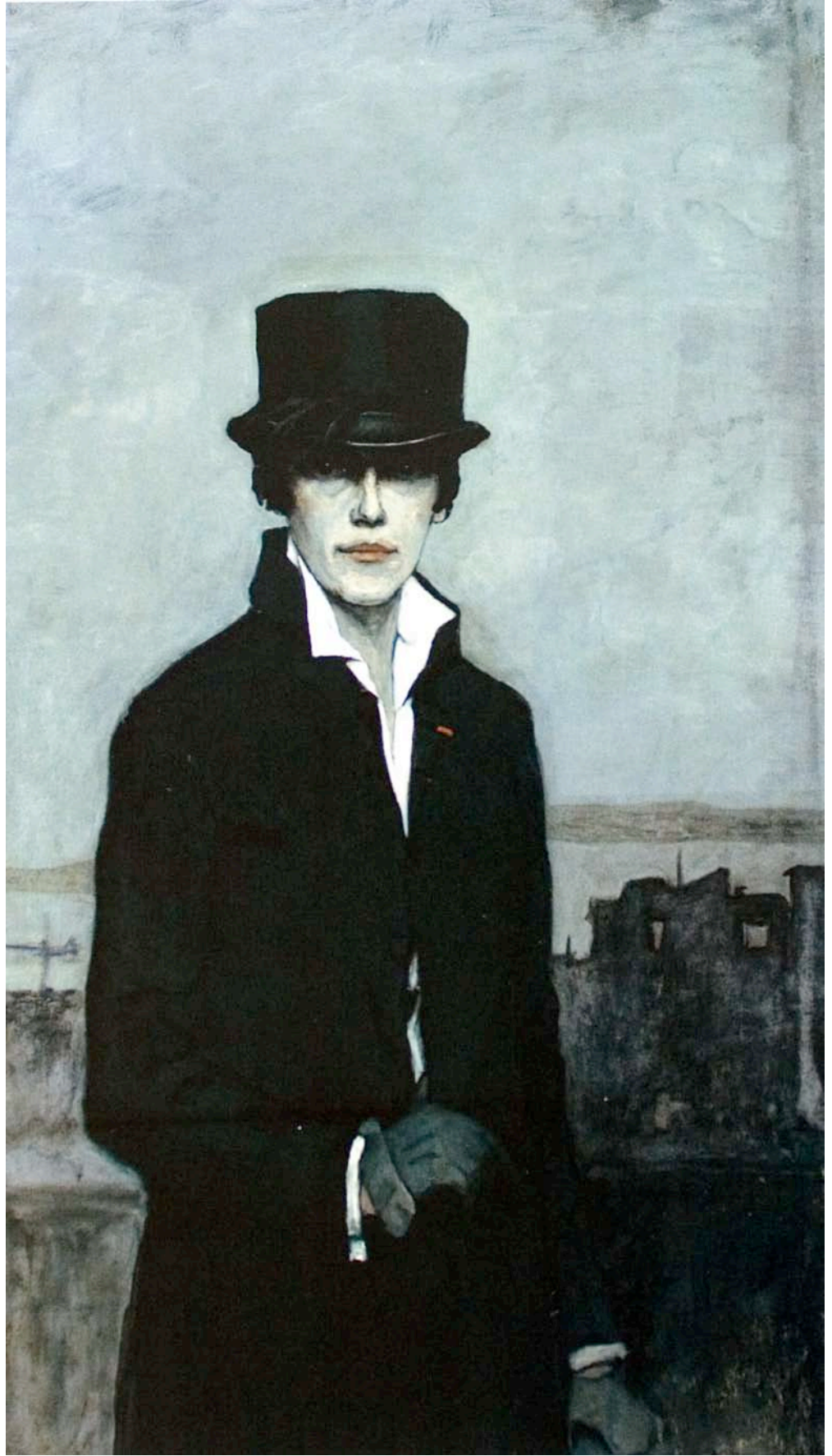


Abb.19: *Self-Portrait* (1923), Romaine Brooks



Abb.20: *Una, Lady Troubridge* (1924), Romaine Brooks

4.1.2 Fotografie als Kunstform und Medium der Dokumentation

Auf der anderen Seite des kulturellen Spektrums der kultivierten Pariser Salons, entwickelt sich die Fotografie zu einem sozusagen demokratischen Medium, welches wichtig für die Repräsentation von Lesben wird. In den 1920er Jahren stürzen sich viele Frauen auf das neu entdeckte Medium der Fotografie. Diese neuen Fotografinnen werden zu Symbolfiguren der Freiheit der „Neuen Frau“. Sie sind nicht länger Gehilfinnen in männlich geführten Fotoateliers sondern gründen ihre eigenen Ateliers.

Grete Stern (1904 – 1999) und Ellen Auerbach (1906-2004), zwei jüdisch-deutsche Fotografinnen, die nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten auswandern, betreiben in den 1930er Jahren das berühmte Werbefotostudio „ringl+pit“ in Berlin. Ihre Frauenbilder verkörpern heitere Weiblichkeitsklischees mit ironischem Beigeschmack.⁸² Neben Lotte Jacobi, Gisèle Freund, Ellen Auerbach und anderen Fotografinnen, ist es vor allem Marta Astfalck-Vietz (1901-1994), die ihren Blick auf ihren eigenen Körper richtet und sich selbst in erotisch-lockerer Art inszeniert. Ihre Bilder sind Zeugnisse der neuen „Wilden“ der 1920er Jahre. Das Tabu der Nacktheit, das Frauen im Gegensatz zu Männern auferlegt war, wurde erstmals von den Frauen der 1920er Jahre gebrochen und das ist eine kleine Sensation. Da das Aktstudium an Akademien trotz rechtlicher Lockerungen immer noch mit moralischen Verboten belegt ist, umgehen sie das Tabu indem sie das neue Medium der Fotografie nutzen. So entpuppt sich in den 1920er Jahren das von Männern gemalte und fotografierte „Vollblutweib“ als eine reine Maskerade. Diese Maskerade lüften die Frauen der Weimarer Republik, wie zum Beispiel Claude Cahun und Marianne Breslauer, und setzen den androgynen Frauentyp dagegen.

Claude Cahun (bürgerlich Lucy Schwob, 1894-1954), ihr Leben lang so wohlhabend, dass sie kein Geld verdienen muss, experimentiert und arbeitet mit den verschwimmenden Grenzen des Geschlechts. Sie behandelt das Geschlecht als Maskerade und produziert viele Selbstportraits in denen sie überzeugend als Mann

⁸² Vgl. Carla Williams in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.25

oder Frau auftritt oder mit Dualität spielt. In einem Selbstportrait von 1929 präsentiert sie sich androgyn mit kurz rasierten Haaren, ihr Gesicht neben einem Spiegel. In ihrem Spiegelbild, welches gleichwertig das Bild bestimmt, erscheint ihr Gesicht „männlicher“. Sie hält den Kragen der Jacke so, dass der Hals dem Blick verborgen bleibt, wohingegen es im Spiegel scheint, als öffne sie ihre Jacke und der so entblößte „weibliche“ Hals wird durch das „männliche“ Portrait kontrastiert. (Abb. 21)



Abb.21: Selbstportrait um 1928, Claude Cahun

Cahun produziert auch einige erotische Bilder von sich und ihrer Freundin, die allerdings von den Nationalsozialisten bei einer Hausdurchsuchung zerstört werden. In den 1990er Jahren wird ihre Arbeit durch die aktuellen Diskussionen um die Instabilität von Geschlecht und Identität wieder entdeckt.⁸³

Die jüdische Fotografin Marianne Breslauer fotografiert und dokumentiert ihr lesbisch geprägtes Umfeld. (Abb.22) „Wir waren alle sehr ähnlich angezogen, männlich mit kurzen Haaren, sozusagen auf lesbisch hergerichtet, aber in keiner Weise wirklich so“ schreibt sie unwissend, dass die meisten ihrer Freundinnen praktizierende Lesben waren.⁸⁴

Eine weitere kleine Revolution war die Einführung der Amateurkamera um etwa 1890. Eine breitere Masse an Menschen hat nun Zugang zu den Kameras und kann so ihr Leben dokumentieren. Besonders für Lesben und Schwule ist dieses Dokumentieren des eigenen Lebens und Umfeldes von besonderer Bedeutung; so können sie festhalten und bestätigen, was verborgen gelebt werden muss. Auch heute noch tauchen immer wieder anonyme Fotos von sich liebenden Lesben oder Schwulen auf und sind stumme Zeugen dieser Zeit. Einige schwule oder lesbische Fotograf_innen konzentrieren sich auf die äußere Welt und lassen ihr persönliches Leben im Dunklen während Andere ihre Welt und ihr Leben offen dokumentieren und so ein wichtiges Zeitdokument hinterlassen.⁸⁵

Berühmte amerikanische lesbische Fotograf_innen des 19. Jahrhunderts sind zum Beispiel auch Frances Benjamin Johnston (1864-1952) und Alice Austen (1866-1952). Johnston hat einen privilegierten Einstieg in die Fotografie. Sie studiert in Paris und bekommt ihre erste Kamera von George Eastman, dem Erfinder der Kodak Kamera, geschenkt. 1895 eröffnet Johnston ihr Studio in Washington D.C. und wird die offizielle Fotografin des Weißen Hauses. Sie wird zu einer lautstarken Fürsprecherin der Frauen in der Fotografie, schreibt Artikel wie „What a woman can do with a camera“ und kuratiert 1900 eine Ausstellung in Paris von 28 Fotografinnen. (Abb.23)

⁸³ Vgl. Joyce M. Youmans in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.138

⁸⁴ Kunstforum International, Band 154, S. 220

⁸⁵ Vgl. Carla Williams in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S. 25

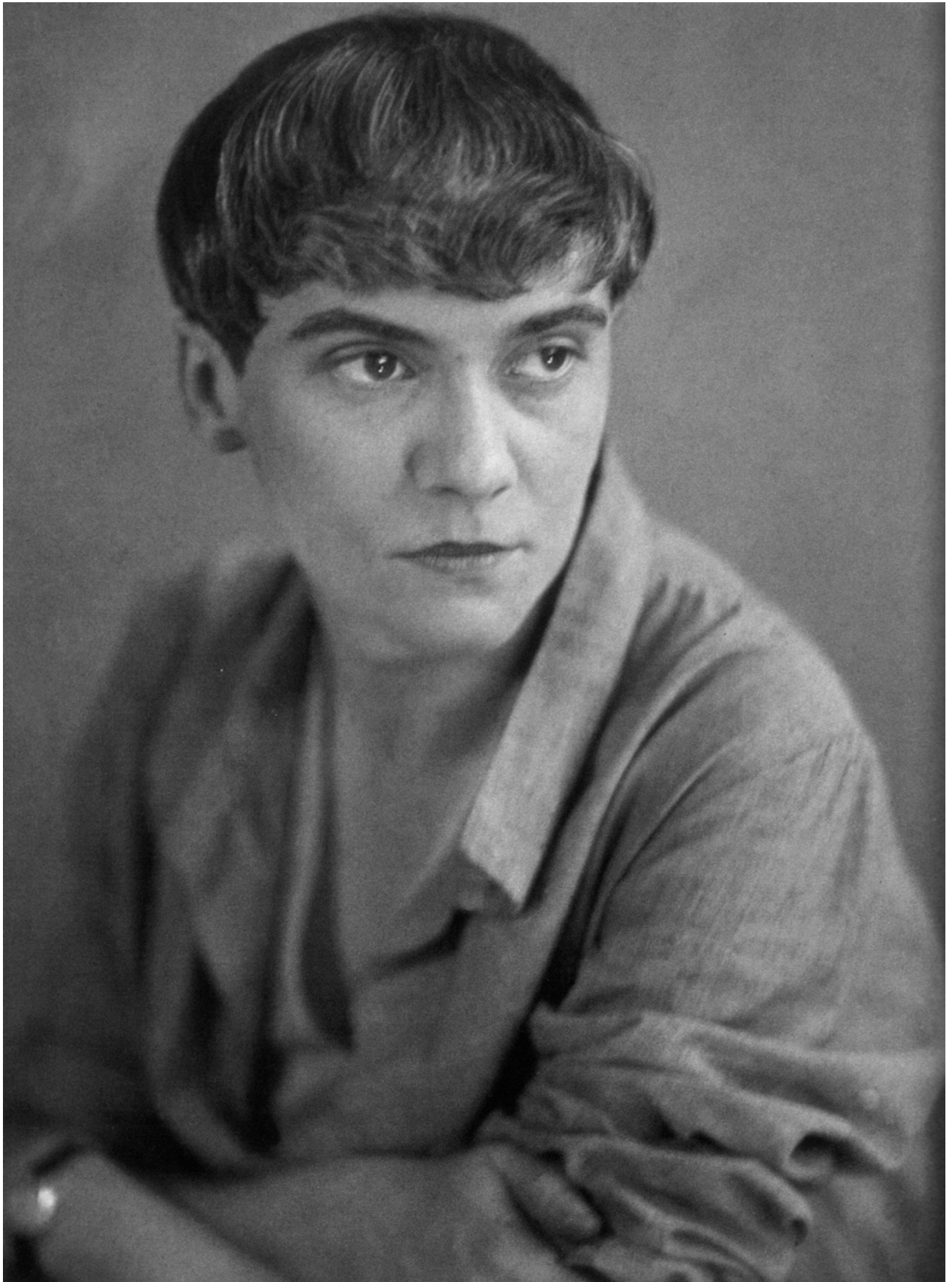


Abb.22: *Portrait Yvonne Chevalier* (1932), Marianne Breslauer



Abb. 23: *Seated in front of fireplace* (1896), Selbstportrait Francis Benjamin Johnston

Auch Alice Austen kommt aus einer wohlhabenden Familie. Über 50 Jahre hinweg fotografiert sie hauptsächlich ihre Familie und Freunde in und um Staten Island, New York. Alice Austen ist die erste Fotografin, die den lesbischen lifestyle darstellt. Sie fotografiert sich und ihre Freundinnen rauchend, mit Fahrrädern, als Männer gekleidet und in liebevollen Umarmungen. (Abb.24) Weil sie die Gesellschaft von

Männern ausschließen, werden sie als „Darned Club“ bezeichnet. Nachdem sie ihr ganzen Vermögen verliert, muss sie sich im Alter von 79 Jahren von ihrer Lebenspartnerin trennen, mit der sie 55 Jahre zusammen war, und in ein Armenheim ziehen. Dort wird sie wieder entdeckt und der Verkauf ihrer Arbeit erlaubt es ihr, in ein Altenheim umzuziehen. Ein Jahr vor ihrem Tod organisierte das Richmondtown Museum eine Ausstellung mit ihren Bildern und mit über 300 Gästen. Ihr altes Haus auf Staten Island wird nun als Museum betrieben und ihr Nachlass wird von der Staten Island Historical Society verwaltet. Obwohl sie und ihre Partnerin ihre Beziehung recht offen lebten gab es nach ihrem Tod ein öffentliches Bestreben, ihre Homosexualität zu verschleiern.⁸⁶



Abb.24: Julia Martin, Julia Brendt and Self, Dressed up as men, 4:40pm, Thursday October 15th, 1891

Alice Austen

⁸⁶ Vgl. Carla Williams in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S. 26

4.2 Die Abwesenheit lesbischer und weiblicher Erotik in der Kunst

In der traditionellen, etablierten, vorwiegend von männlichen Kunsthändlern, Kunsthallenchefs und Kuratoren, sowie von männlichen Kritikern bestimmten Szene haben Bilder von Frauen mit homoerotischem Blick kaum eine Chance. Die Unsichtbarkeit erotischer Frauenkunst und die Unkenntnis über das künstlerische Schaffen von Frauen sind auch heute noch zu beklagen. Die Verdrängungsgeschichte von der Frau aus Wissenschaft und Kunst ist lang. Dass Frauen in Deutschland erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts offiziell die Kunstakademien besuchen und absolvieren dürfen und damit Anschluss an die etablierte Kunstszene finden können, wird gerne übersehen und als künstlerisches Unvermögen ausgelegt.

Die Zulassung von Frauen zum Aktzeichnen konnten die Akademien individuell regeln, so dass es Frauen vielerorts bis in die 1930er Jahre verboten war sich an der Anatomie des Menschen zu üben. Das sind schlechte Bedingungen für Frauen – und Lesben im Speziellen – zu einer öffentlich anerkannten Kunst zu gelangen. Homoerotische Kunst von Frauen wird im etablierten Kunstbetrieb nicht wahrgenommen, wie auch die Lesbenszene innerhalb der Kunstszene längst nicht die Triebkraft hat, wie es mit der schwulen Kunstszene der Fall ist. Die tiefe Selbstverliebtheit und der Narzissmus, den wir aus der männlichen homosexuellen Szene her seit langem kennen, sind hier nicht zu finden. Wie können auch Frauen in 80 Jahren nachholen, was Männern seit der Renaissance zugänglich war, gefördert von Staat, Kirche und Mäzenen? Die Entwicklung des homoerotischen Blicks von Frauen hat es auch so schwer, weil Frauen noch sehr damit beschäftigt sind, sich in der Kunstszene durchzusetzen, Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten zu erhalten, Sponsoren zu animieren, Galeristen davon zu überzeugen, dass Frauenkunst und eventuell auch Lesbenkunst nicht verkaufsschädigend ist.⁸⁷

Lesben, die erotische Kunst für andere Lesben produzieren wollen, haben also sehr spezielle Probleme in einem System der „hohen Kunst“, das von Männern für Männer gemacht ist, ganz besonders im Hinblick auf erotische Darstellungen. Das

⁸⁷ Vgl. Kunstforum International, Band 154, S.219

Ausklammern von Künstler_innen und der Mangel von Förder_innen in der Vergangenheit prägt den Kunstbetrieb noch heute. Auch die Kunstschulen werden noch immer überwiegend von Männern geführt, so dass einfach weniger begabte lesbische Künstler_innen geschult werden. Vielleicht drückt sich deshalb die lesbische Homoerotik vorwiegend in der Fotografie aus, zu deren Erlernen kein Kunststudium nötig ist.⁸⁸

Weibliche Sexualität wird im westlichen Europa nicht ernst genommen, der Paragraf 175 ignoriert offiziell die weibliche Sexualität, indem er nur männliche Homosexualität unter Strafe stellt, da in dieser Sichtweise erst die Penetration durch den Mann Sexualität zu Sexualität macht. Unausweichlich sind die Bilder und Codes daher von Männern für Männer gemacht, egal welcher sexuellen Orientierung sie angehören. Eine Folge dieser Unterdrückung und Ausschließung weiblicher Sexualität ist, dass das Begehren der Frauen bis heute relativ unsichtbar ist. Der Umstand, dass es fast keine (Soft-)Pornos für heterosexuelle Frauen gibt, zeigt, dass immer noch eine große Ignoranz gegenüber der Lust von Frauen herrscht. Der Blick ist männlich und Pornografie ist für Männer, egal welcher Orientierung. Auch die Darstellungen von lesbischen Szenen, ob in alten Ölgemälden oder als centerfolds in billigen Blättern der oberen Regalreihen, sind für das männliche Auge gemacht. Das macht es für Lesben besonders schwierig, Besitz von der Darstellung der eigenen Sexualität zu ergreifen und eine eigene explizite Sprache für sich zu finden. Vor der Entwicklung und Verbreitung der Fotografie hatte nur ein kleiner Kreis von reichen Männern Zugang zu erregendem Bildmaterial, aber jetzt sind die meisten Menschen in den Industrieländern durch Reproduktion und Internet sehr vertraut mit den Codes der männlichen Sexualität. Lesbische Künstler_innen müssen schauen, ob sie die Codes übernehmen oder versuchen, eine eigene erotische Sprache zu entwickeln.⁸⁹

⁸⁸ Vgl. Tasmin Wilton in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S. 114

⁸⁹ Vgl. Carla Williams in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S. 25

4.3 Vertreter_innen lesbischer Homoerotik in der Kunst

Die Produktion erotischer Kunst von Lesben für Lesben ist relativ neu und immer abhängig von Frauen, die einen gewissen Grad an ökonomischer Freiheit besitzen. Die reichen Lesben der Pariser „Rive Gauche“⁹⁰ konnten auch nur aufgrund ihres besseren sozialen Standes so selbstbestimmt leben. In den 1920er und 1930er Jahren gehen einige amerikanische lesbische Künstler_innen nach Paris und beginnen eine Art Ikonografie zu entwickeln, die ihre sexuelle Kultur spiegelt.⁹¹

Die Malerei und Zeichnungen von Romaine Brooks (1874-1970) und Djuna Barnes (1892-1982) erzählen von einer selbstbewussten „perversen Erotik“, die gut zu der damaligen Auffassung des Lesbisch-Seins passt. Die neue Frau der 1920er Jahre wird mit ihrer neuen Freiheit zur Hoffnungsträgerin einer ganzen Generation, und zu ihren Vorkämpfer_innen gehören zahlreiche lesbische und bi-sexuelle, vor allem aber androgyne Frauen und Künstler_innen.

Hanna Höch (1889-1978), Dada-Künstlerin und Erfinderin der Fotomontage, die in der gängigen Kunstgeschichtsschreibung Raoul Hausmann zugeschrieben wird, ist fasziniert von einer Zweigeschlechtlichkeit des Menschen, welche immer wieder in ihren Collagen zum Ausdruck kommt. (Abb.25)

Eine weitere Künstlerin dieser Zeit, die einen deutlich homoerotischen Blick entwickelt, ist die deutsche Malerin und Zeichnerin Jeanne Mammen (1890-1976), deren Frauendarstellungen von einer gewissen Vertrautheit und einem intimen Blick einer Malerin ohne Voyeurismus zeugen. Bei ihr steht die „neue Frau“ der 1920er Jahre und die Zärtlichkeit von Frauen im Mittelpunkt (Abb.26-29). Die Zeit der Nationalsozialisten beendet diese fruchtbare Epoche ihres Lebens, an die sie in der Nachkriegszeit nicht mehr anknüpfen kann.

⁹⁰ Ein Stadtviertel in Paris südlich der Seine, wo sich in den 1920er Jahren eine amerikanische Künstlerszene etabliert und welches sich zum „Intellektuellenviertel“ entwickelt.

⁹¹ Vgl. The Queer Encyclopedia of the Visual Arts

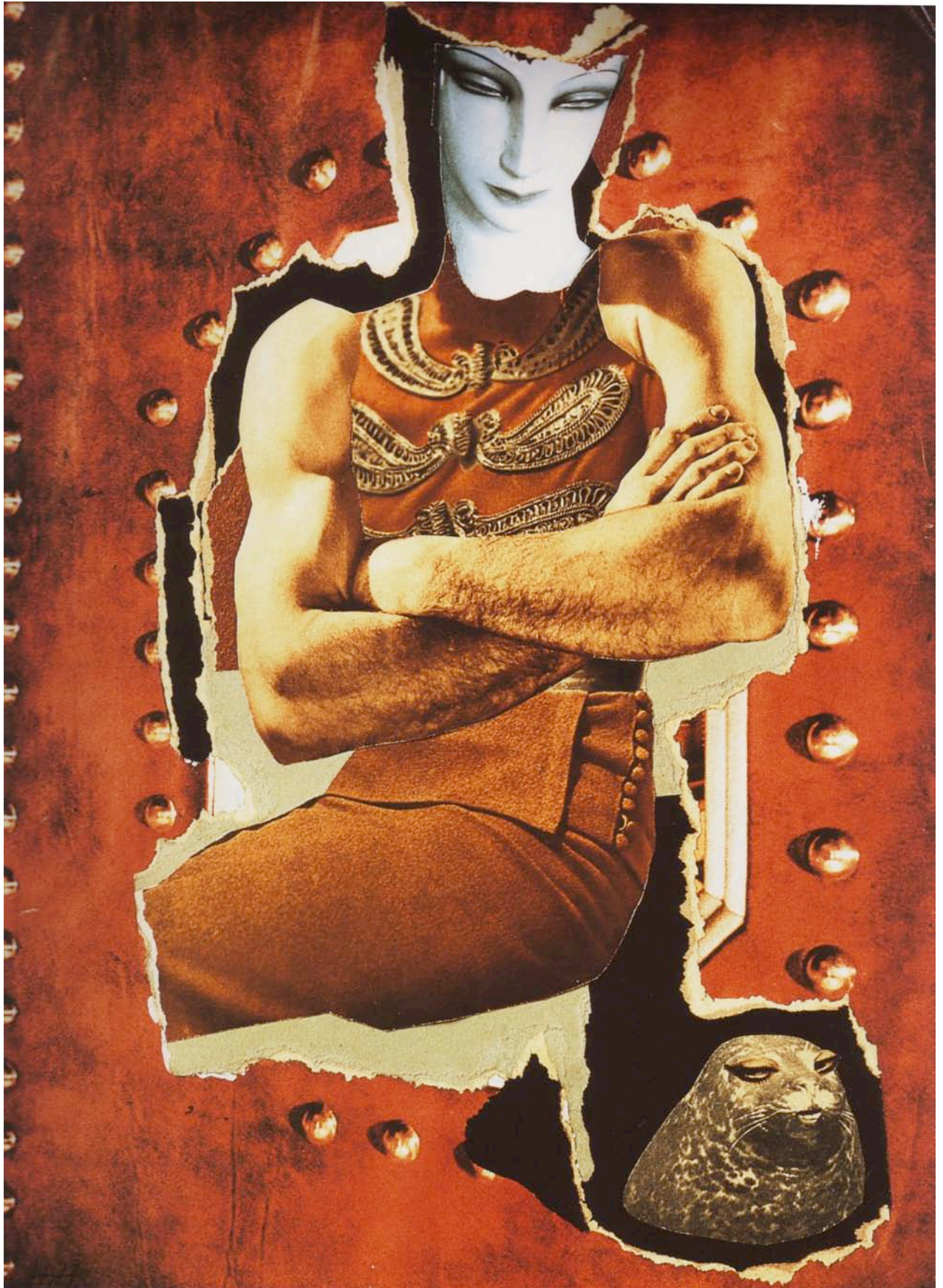


Abb.25: *Domteuse* um 1930, Hanna Höch



Abb. 26 – 29: weibliche Aktzeichnungen um 1930 von Jeanne Mammen

Die Surrealistin Léonor Fini (1908-1996) malt eine Welt, von der Männer ausgeschlossen sind und in der lesbische Sexualität mit großer Intensität dargestellt wird. Obwohl ihre Bilder durchaus erotisch sind, wird der weibliche Körper nie objektiviert. Die von ihr gemalten Frauen sind schön und bedrohlich zugleich, sie stehen wie Ikonen für eine weibliche Sexualität. Fini's Bilder gehören zu den frühesten Bildern, die man der lesbischen erotischen Kunst zuordnen kann. „Le Long du Chemin“ von 1966 zeigt zwei Frauen, die sich in einem Zug lieben; es ist wahrscheinlich das bekannteste homoerotische Bild einer lesbischen Malerin. (Abb.30)

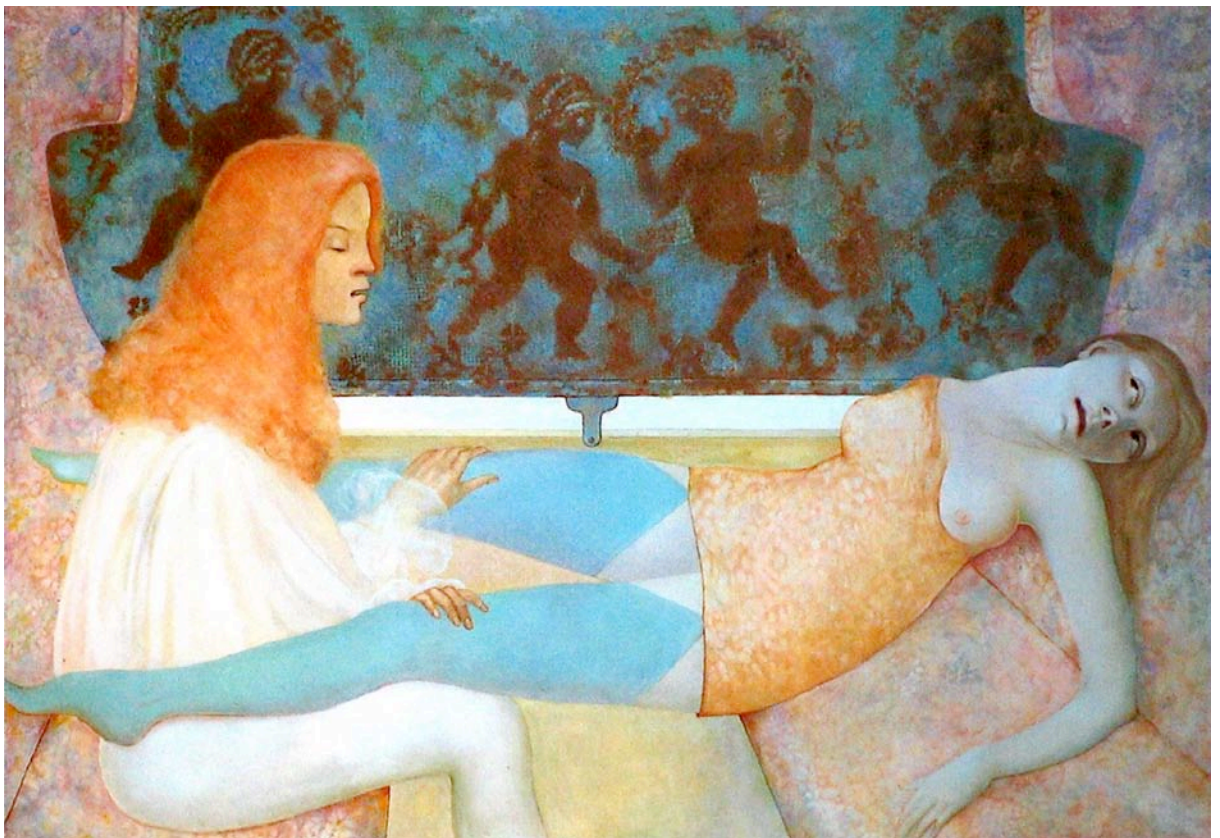


Abb.30: *Le long du chemin* (1966), Léonor Fini

Die zweite Welle der Frauenbewegung nach dem zweiten Weltkrieg und der lesbische Feminismus üben scharfe Kritik an der Objektivierung der Frauen. Viele lesbische Künstler_innen bemühen sich sehr, den nackten weiblichen Körper zu feiern, ohne dabei auf die Konventionen der männlichen Pornografie zurück-

zugreifen. In den 1970er Jahren wird eine offenere Sexualität in den Arbeiten vieler feministischer Fotograf_innen sichtbar. Ein Star der lesbischen erotischen Kunst ist die Amerikanerin Tee Corinne (1943-2006). Ihre Annahme, dass die lesbische Befreiung in der Kunst gleichzeitig eine sexuelle Befreiung bedeuten muss, war neu. Ihre detaillierte visuelle Erforschung der weiblichen Genitalien in ihrem Buch „Cunt Coloring Book“ von 1975 war damals schockierend und gab Lesben die ungewohnte Möglichkeit lustvoll und frei zu schauen. Corinnes Buch „Yantras of Womanlove“ von 1982 war das erste Buch mit Fotografien von lesbischem Sex.⁹²

Einige Künstler_innen bedienen sich der gängigen Codes der (schwulen) Pornografie mit dem Ziel, die Kontrolle des männlichen Blicks zu unterlaufen. Der /die Fotograf_in Del LaGrace Volcano hat dies auf unterschiedlichen Wegen in seinen/ihrer Arbeit gelöst. In einer Ausstellung von inszenierten Sexbildern, hat er/sie Tonbänder angebracht, auf denen die Modelle von ihren Empfindungen während des Fotoshootings berichten. Andere parodieren die Codes, indem sie beispielsweise die Geschlechterrollen der Protagonist_innen umdrehen oder auf butch/femme Paare anwenden. Anders als die schwule oder heterosexuell angelegte Pornografie, erreicht die lesbische Pornografie jedoch selten einen unbeschwert dreckigen Ton. Im Gegensatz zur pornografischen Tradition, ist lesbische erotische Kunst oft intellektuell, ironisch oder politisch. Zudem muss die homoerotische, lesbische Kunst im Kontext der so genannten sex-wars gesehen werden, welche die Feminist_innen in die no-porn Fraktion, nach deren Standpunkt die explizite Darstellung von Sex nur sexistisch sein kann und in die pro-porn Fraktion, die darauf bestand, dass der sexuelle Ausdruck zentrales Anliegen der Frauenbefreiung sein muss, teilte. Diese Auseinandersetzung bringt viele lesbische Künstler_innen dazu, mittels Malerei, Fotografie oder Performance die Grenzen der Repräsentation von lesbischer Sexualität herauszufordern. Durch das wachsende lesbische Selbstbewusstsein nach den Stonewall riots und der zweiten Feminismuswelle, gibt es seit den 1980er Jahren auch einige lesbische Sex Magazine, die Arbeitsplätze für lesbische

⁹² Vgl. Tasmin Wilton in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.114

Fotograf_innen und Illustrator_innen bieten, die den Machern und Konsumenten von Pornografie für Männer so selbstverständlich sind.⁹³

5. Beispiele queerer Kunst und ihre Strategien

5.1 Den männlichen Blick auf die Frau durchkreuzen

Sigrid Schade zufolge geht es nicht nur darum, welche Weiblichkeitsbilder als Identifikationsangebote in einer Gesellschaft produziert werden, sondern dass die Repräsentation der Geschlechter an sich medial festgeschrieben ist; das bedeutet, dass Weiblichkeit nicht nur in bestimmten Idealbildern definiert wird, sondern, dass ihr Status das Bild-Sein ist; das Bild des abwesenden Blickes: Die Frau als Projektionsfläche und Oberfläche.⁹⁴

Da die Frau in der Kunstgeschichte überwiegend Objekt ist und als Bildgegenstand in Form von Mutter, Vamp, Maria, Dämonin, Heilige, Hure und anderen Weiblichkeitsklischees dient, selten aber Subjekt dieser Darstellungen ist, interessiert mich das subversive Potential, dass Frauendarstellungen haben können. Dafür schaue ich mir in Kapitel 5 Frauenportraits an, die von Frauen gemacht sind und stelle die Frage, was sie von den Bildern männlicher Kolleg_innen unterscheidet. Elisabeth Bronfen beschreibt in ihrem Text zu dem Buch „Frauen sehen Frauen“, auf den ich mich im Folgenden beziehen will einen interessanten Vorschlag zu einer Genealogie der weiblichen Sicht.

Elisabeth Bronfen, deutsche Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, schlägt in ihrem Text vor, die Geschichte der Fotografien der Frauen des 20. Jahrhunderts als eine Geschichte der Vertrautheit zu verstehen, welcher der Reiz der Ähnlichkeit und nicht der des Unterschiedes zugrunde liegt. Als Denkfigur führt sie den Blick der Mutter als fotografischen Ursprung an, der im Gegensatz zum Blick des Vaters keine Autorität voraussetzt. Sie nimmt den Blick der Mutter als Ausgangspunkt für das Hervorbringen von Bildern und knüpft die narzisstische Freude des Kindes daran. Das

⁹³ Vgl. Tasmin Wilton in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.114

⁹⁴ Vgl. Ilka Becker, Gender und Repräsentationskritik in: DuMont, S.94

Kind spiegelt sich im Blick der Mutter und erfährt so erstmals das Gefühl der Einheit, welches seine Vorstellung von Glück prägen wird. Daraus folgert Bronfen: „Das Bild-repertoire unserer Einbildungskraft ist narzisstisch, und der Wunsch nach Identifikation mit dem Blick der anderen als Bestätigung der eigenen Identität hat den liebevollen Blick der Mutter zum Ursprung.“⁹⁵ Doch das Glück des Selbsterkennens über den Blick der anderen ist immer gebrochen. Und genau hier liegt nach Bronfen die Prägnanz dieser Denkfigur. Sich in der anderen spiegeln, sich als Fortsetzung der anderen sehen, bedeutet auch, die Andersartigkeit beider Frauen – Fotografin und Modell – nicht aus dem Blick zu verlieren.⁹⁶ Der Unterschied wird aber vor dem Hintergrund der Ähnlichkeit, und nicht dem der Differenz festgemacht – wie das der Fall wäre, wenn ein Mann auf eine Frau blickt.

Was passiert mit uns, wenn wir wissen, dass die Bilder von einer Fotografin stammen? Nehmen wir den Blick auf den weiblichen Körper anders wahr, wenn wir wissen, dass er von einer Frau ist? Fragen wir uns nach der Intention, die dahinter steht? Lässt sich von Seiten der Fotografin eine Geste festmachen, die auf eine bewusste Intervention in die traditionelle Ikonografie des weiblichen Körpers abzielt? Welche Dynamik entsteht demzufolge zwischen der abgelichteten Frau, der Fotografin und den Betrachter_innen?

5.1.1 Subversives Potential in fotografischen Arbeiten

Laut dem britischen Kulturkritiker John Berger ist der traditionelle Blick auf den weiblichen Körper in der westlichen Kunst stets ein geschlechtsspezifischer. Die Frau wird immer in dem ihr zugewiesenen Rahmen wahrgenommen. Männer handeln und sehen an, während Frauen in Erscheinung treten und angesehen werden. Die Frau kann laut Berger sich nur um den Preis der Selbstspaltung im öffentlichen Bild-repertoire entfalten. Wenn wir der Unterteilung in zwei Blickpositionen folgen, ist der Teil der Frau, der sich selbst betrachtet, männlich und der, der betrachtet wird, weiblich. Es ergibt sich eine Spaltung in Selbst- und Fremdwahrnehmung. Betritt sie

⁹⁵ Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen*, S.11

⁹⁶ Vgl. Ebenda

einen Raum, liegt sie auf dem Sofa oder sitzt sie an einem Tisch – sie kann es kaum vermeiden, sich selbst als Eintretende, Liegende oder Sitzende vorzustellen. Denn von Kindheit an ist sie dazu erzogen worden, sich selbst zu betrachten. Die Macht der Frau kann darin bestehen, die Art, wie sie betrachtet wird, zu manipulieren. Sie kann sich mit dem männlichen Blick identifizieren, ihn also befriedigen gleichzeitig aber auch reflektieren und steuern. Während John Berger diese Verdinglichung des weiblichen Körpers in Form eines begehrten Bildes moralisch verurteilt, lässt sich in der Art, wie Fotograf_innen diesen Gedanken bereits im 19. Jahrhundert kritisch ins Bild setzen, auch eine Komponente der Macht erkennen. Als Beispiel führt Elisabeth Bronfen die Portraits an, das Lady Hawarden von ihren Töchtern macht. (Abb.31)



Abb.31: *Portrait Isabella Grace und Clementina Maude* (um 1860), Lady Hawarden

In diesem Bild fällt die Selbstverdopplung der Frauen durch Spiegel und Schatten auf. Denn ihre Selbstwahrnehmung beruht laut Bronfen auf einer produktiven Spannung zwischen ihrer Person und dem Bild, dem sie entsprechen soll, da sich die Frau, so wie sie sich gibt und imaginiert, von dem für den Mann inszenierten Bild begleitet wird. Die Blicke der Frauen sind abgewandt und deuten einen Selbstblick an. Die in sich versunkenen Frauen bieten ihren Körper der Kamera an und stellen sich mit ihrem nach innen gerichteten Blick gleichzeitig vor, dass und wie sie betrachtet werden. Die Frauentableaus von Lady Hawarden greifen diese Selbstverdopplungen auf. Mit dieser Inszenierung macht Lady Hawarden laut Bronfen darauf aufmerksam, dass ein Blick auf die Frau, der es darauf anlegt, das Begehren des implizit männlichen Betrachters zu befriedigen, eine wahre Abbildung immer auch verfehlt. Das Wesen einer Frau im Bild einzufangen, bedeutet – zumindest im Rahmen des traditionellen Bildrepertoires – sie in verschiedene Bildkörper aufgefächert darzustellen.

Aber nicht nur Frauen sind dem fremdbestimmten Blick unterworfen. Wie wir in den vorangehenden Kapiteln gesehen haben, gibt es in der Kunst auch genügend männliche Körper, die sich dem Blick hingeben; von Bedeutung ist allerdings, dass die Position derjenigen, die sich einem verdinglichendem Blick unterwerfen, in unserem Bildrepertoire meist weiblich kodiert wird. Die Fotografin Lise Sarfati stellt mit ihrem Bild „Julia, 20, Sankt Petersburg“ eine Verbindung zu den Anfängen der Fotografie her. Auch sie thematisiert in diesem Bild die traditionelle Spaltung der Frau in Körper und Bild. (Abb.32) Der Spiegel in der Hand einer jungen Frau, die uns direkt anschaut, entstammt dem Repertoire gebräuchlicher Bildikonografie, der das weibliche Modell meist zum Objekt macht. Hier wird der Spiegel von ihr aber in einem so schrägen Winkel gehalten, dass er die Deckenlampe und nicht ihr Gesicht wiedergibt. Die Spiegelung wird entlarvt, als ein Blick, der das Model immer verfehlt, während die abgebildete Julia uns auffordert, sie als eigenständiges Subjekt wahrzunehmen. Es ist ein bewusstes Verweisen auf die Einrahmung der Frau im Bild.⁹⁷

⁹⁷ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen*, S.14



Abb.32: *Julia, 20, Sankt Petersburg* (1999), Lise Sarfati

Postmoderne Fotograf_innen wie Cindy Sherman (*1954) oder Inez van Lamsweerde (*1963) unterlaufen die Vereinnahmung des weiblichen Körpers, indem sie ihren Körper explizit als Bildkörper inszenieren (wie in den „untitled film stills“ von Sherman) oder ihn bewusst als Bildoberfläche präsentieren (wie bei den computermanipulierten Bildern von Lamsweerde). Sie machen die ihnen abverlangte Entstellung dadurch sichtbar, dass sie sich vollständig in die Codes des an sie herangetragenen Begehrens des männlichen Betrachters verwandeln. Sowohl der parodistische Umgang mit dem traditionellen Bildrepertoire wie bei Sherman als auch die Verdinglichung des Körpers bis zur letzten logischen Konsequenz wie bei Lamsweerde bedienen sich mit einem zwinkernden Auge des konventionellen Blicks mit dem Ziel, ihn bloßzustellen. (Abb.33 und 34)



Abb.33: *Untitled Film Still #6* (1977)
Cindy Sherman

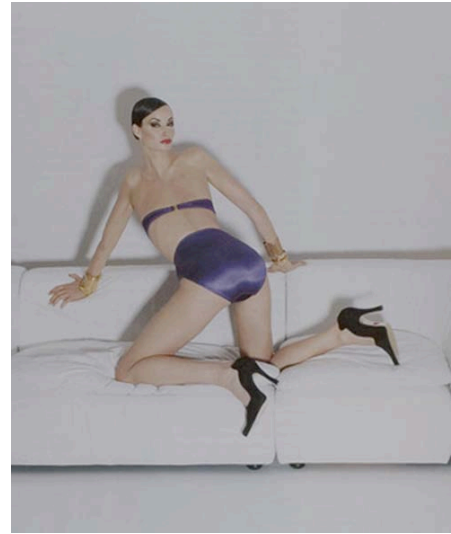


Abb.34: *Sasja 90-60-90* (1992)
Inez van Lamsweerde

Elisabeth Bronfen zufolge muss sich jedes Anschauen und Abbilden der weiblichen Gestalt unwillkürlich mit der traditionellen Ikonografie auseinandersetzen, es kann sie zitieren oder produktiv umwandeln aber nicht eine von den Konventionen des Sehens gelöste eigene Bildsprache entwerfen, dazu sind wir von dem Bildrepertoire zu geprägt. Judith Butler weist in ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ auf die politische Kraft hin, welche die parodistische Aneignung von kulturellen Vorgaben durch Künstler_innen haben kann.⁹⁸

In den amerikanischen Kulturwissenschaften hat sich der Begriff des „negotiated reading“ entwickelt, der auf die Brüchigkeit im Verhältnis zwischen Bildbetrachtung, Faszination und Identifikation hinweist. Das heißt, es kann nicht von eindeutigen Bildinhalten ausgegangen werden wie beispielsweise dem, des weiblichen Körpers ausschließlich als Objekt des männlichen Blicks. Weder die Bedeutung von Darstellungen noch die Betrachterpositionen sind festgeschrieben, denn auch der Grad der Vereinnahmung der weiblichen Gestalt im Bild kann durch die Betrachter individuell ausgehandelt werden. Laut Elisabeth Bronfen ließe sich der weibliche Blick auf die Frau eher an der Frage festmachen, ob von Seiten der Fotografin oder der des Betrachtenden eine kritische Hinterfragung der konventionellen Bildformen

⁹⁸ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen*, S.15

gegeben ist. Es liegt bei dem/der Betrachtenden inwieweit sie oder er sich auf die Objektivierung des weiblichen Körpers einlässt oder sie als selbstreflexiven Gestus versteht. In erster Linie geht es um das Schulen einen kritischen Blicks, der den Betrachtenden in die Lage versetzt, zu entscheiden, was ein Bild bedeutet und wie es diese Bedeutung herstellt. Denn Menschen konsumieren Bilder unterschiedlich und Bilder können in dem/derselben Betrachter_in widersprüchliche Assoziationen hervorrufen, die immer wieder neu ausgehandelt werden können.⁹⁹

5.1.2 Der weibliche Akt und Weiblichkeit als Maskerade

Auch bei der Inszenierung des entblößten weiblichen Körpers sind die Grenzen zwischen Identifikation und Begehren fließend. Spiegelt sich in dem abgebildeten Körper eine Idealvorstellung oder eine Wunschfantasie der Fotografin? Es bieten sich eine Reihe an Identifikationsmöglichkeiten an: die Fotografin mit ihrem Modell, die/der Betrachtende mit dem Modell oder die/der Betrachtende mit der Fotografin.¹⁰⁰

Es gibt viele unterschiedliche Wege, auf den nackten Körper zu blicken. Die Fotografin kann beispielsweise die vollständige Identifikation mit dem Körper der Anderen zum Bildgegenstand machen oder die Brüchigkeit der Identifizierung, beispielsweise durch Verzerrung, thematisieren. Sie kann den traditionellen Blick unkritisch übernehmen oder die Objektwerdung des Modells in Frage stellen. Laut Bronfen liegt jedem gemalten oder fotografieren weiblichen Akt schon immer die Denkfigur zugrunde, dass der weibliche Körper bewacht und kontrolliert werden sollte und er war immer auch der Bildkörper, an dem der Diskurs über das weibliche Geschlecht ausgetragen wurde. Auch kann der weibliche Akt nicht ganz von den ihn definierenden Diskursen über weibliche Sexualität abgekoppelt dargestellt werden. In ihm zeigen sich kulturelle Konventionen und Klischees bezüglich weiblicher Sexualität. Der Körper löst sich vom Subjekt, wird zum Zeichen und bewegt sich zwischen realer Referentialität und reiner Zeichenhaftigkeit. Claude Cahun und Cindy Sherman greifen in ihren Bildern das Konzept der Weiblichkeit als Maskerade, als

⁹⁹ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen*, S.15

¹⁰⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen*, S.25

Verhüllung des dargestellten Selbst auf. In vielen anderen Aktfotografien findet sich die Vorstellung, der nackte Körper sei im Bild immer eine Maskerade, hinter der sich der tatsächlich entblößte Körper versteckt. Die zur Schau gestellten Körperteile sind mit den getragenen Accessoires wie Ketten, Federn oder Korsetts gleichzusetzen. Obwohl ein entkleideter Körper gezeigt wird, nehmen wir ihn als bekleidet wahr. Denn gerade nackte Brüste werden aufgrund ihrer Allgegenwart im traditionellen Bildrepertoire nicht als Zeichen natürlicher Nacktheit gelesen, sondern als Indiz dafür, dass der Körper hier als begehrenswertes Bildobjekt visuell eingesetzt wird. Die Brüste können als Teil des Dekors verstanden werden, das wie Federn, Spitzen Make-up, oder Fell einen Körper als weiblich kodiert erkennen lassen. Diese Formalisierungen der sich dem Blick hingebenden weiblichen Körper verweisen ebenfalls auf Weiblichkeit als kulturelle Konstruktion und Bildkörper. (Abb.35) ¹⁰¹



Abb.35: *Dampfbad*, *Vogue Italia* (1984), Deborah Rurbeville

¹⁰¹ Vgl Elisabeth Bronfen, *Frauen sehen Frauen*, S.30

5.2 Repressionen gegen queere Kunst durch Zensur ¹⁰²

Durch die gesamte aufgezeichnete Geschichte ziehen sich Regierungen, religiöse Obrigkeiten oder selbst ernannte Moralrichter_innen, die zu regulieren versuchen, was geglaubt, gedacht, gelesen, geschrieben, gesehen oder dargestellt werden soll und darf. Sexualität und vor allem Homosexualität war immer besonders im Visier der Reglementierung und Zensur.

Die Zensur von Kunst nimmt ganz unterschiedliche Formen an: sie ist das Feigenblatt vor den Genitalien der Protagonisten auf den Gemälden der Renaissance als Selbstzensur der Künstler_innen, die Konfiszierung homoerotischer Kunstwerke durch Regierungsbehörden, die Zerstörung der entarteten Kunst durch die Nationalsozialisten, das Verbot bestimmter Bücher und sie ist die Verweigerung öffentlicher Gelder oder Ausstellungsräume für homosympathische Kunst. In den USA verbietet der Motion Picture Production Code die positive Darstellung von Homosexualität in Hollywood von den 1930er Jahren bis hinein in die 1960er Jahre. Fotografien von nackten Körpern, ob erotisch oder nicht, werden regelmäßig konfisziert und zerstört und die Produzent_innen strafrechtlich verfolgt. Eine der Konsequenzen der homophoben Zensuren ist die Selbst-Zensur der lesbischen und schwulen Schriftsteller_innen und Künstler_innen. Viele Ideen werden nicht umgesetzt, manchmal wird „Privatkunst“ aus Angst zerstört und viele fassen den Beschluss Homosexualität als Thema in ihrer Kunst zu vermeiden. Künstler_innen, welche die sozialen und legalen Darstellungsverbote von offener Sexualität trotzdem herausfordern, müssen damit rechnen, dass ihre Arbeiten zensiert und unterdrückt werden, besonders wenn sie Homosexualität und LGBT¹⁰³ Kultur positiv darstellen. Das Klima hat sich zwar seit den 1960er Jahren allgemein gebessert dennoch gehört Zensur nicht der Vergangenheit an. Es lässt sich ein großer Unterschied zwischen der Direktheit der Darstellung vor und nach der (hetero)sexuellen Revolution und den Stonewall Riots feststellen.¹⁰⁴ Kunst, die vor Stonewall 1969

¹⁰² Vgl. Craig Kaczorowski in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.76

¹⁰³ LGBT ist die in queeren Kreisen geläufige Abkürzung für lesbian, gay, bisexual, transgender/sexual

¹⁰⁴ Vgl. Craig Kaczorowski in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.76

entstanden ist und sich mit Homosexualität befasst, war eher indirekt und verschlüsselt, um Strafverfolgung zu umgehen. Daher kann man die Bedeutung oft erst durch Deutung der Zeichen und Symbole im Zusammenhang mit der Biografie der Künstler_innen erkennen. 1964 wird Andy Warhol (1928-1987) beauftragt eine Arbeit für den New York State Pavillon der Weltausstellung in New York zu kreieren. Seine große Wandarbeit „Thirteen Most Wanted Men“ an der Fassade des Pavillons bestehend aus 13 Fahndungsfotos von jungen Straftätern, wird von Beamten wieder übermalt und offiziell wird der Verdacht des homoerotischen Inhalts nie formuliert. Das Wort „wanted“ ist doppeldeutig: Im Zusammenhang mit Fahndungsfotos bedeuten sie „gesucht“ während „wanted“ aber auch sexuell verstanden werden kann. Von wem waren die 13 Straftäter nun wirklich gewollt? Von Andy Warhol selbst? Seine Homosexualität wird zwar vermutet, er selbst aber zieht es vor diese Vermutungen in der Zeit, in der er seine Kunstkarriere vorantreibt, nicht offen zu bestätigen.



Thirteen most wanted men (1964)
Andy Warhol

Viele andere sind außer ihm von Zensur betroffen, drei weitere Beispiele unter ihnen sind die Maler Charles Demuth und Paul Cadmus und der Fotograf Robert Mapplethorpe.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Vgl. Craig Kaczorowski in: *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, S.76

Die Kunst nach Stonewall ist offener und konfrontativer. Trotzdem wird die Arbeit von dem Fotografen Robert Mapplethorpe Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre stark angegriffen. Der amerikanische Kongress befindet den homoerotischen Inhalt seiner Bilder als obszön und streicht die Gelder zur Unterstützung von Galerien, die seine Retrospektive 1989 zeigen würden, was zu großen Demonstrationen vor den Galerien und zu einem spektakulären Prozess führt.¹⁰⁶

In vielen Teilen der Welt behindert die Zensur noch immer das künstlerische Schaffen. In den USA und im westlichen Europa ist die Zensur subtiler geworden, was nicht bedeutet, dass sie hier nicht mehr existiert. Hier geht es mittlerweile eher um öffentliche Zuschüsse, Stipendien und Ausstellungsmöglichkeiten, das macht die Zensur unsichtbarer und erweckt die Vorstellung, sie wäre nicht präsent. Wenn die Zensur direkter und offener artikuliert wird, wie im Falle Mapplethorpes, bewirkt sie manchmal auch genau das Gegenteil von dem, was sie bewirken will und Kunstwerke bekommen erst durch sie eine größere Aufmerksamkeit oder provozieren die Produktion von vermehrter subversiver Kunst.

5.3 Queere Kunst und die Postmoderne

Die Literatur- und Kunstkritik hat die Postmoderne¹⁰⁷ in theoretischem Widerspruch zur Moderne des 20. Jahrhunderts gestellt; eine Epoche, die dominiert ist von weißen, heterosexuellen Männern. Für die Moderne ist die Ölmalerei das bevorzugte Medium, sie stellt die Form über den Inhalt. Viele ihrer Vertreter_innen verstehen die Kunstgeschichte als linear und progressiv und erklären die Abstraktion in der Mitte des 20. Jahrhundert zu der perfekten Form der Moderne. In den 1970er Jahren werfen Kritiker_innen der Moderne allerdings vor, eine ausschließende Kunstrichtung gewesen zu sein, die andere Kunstrichtungen wie zum Beispiel den Realismus, sozialen Aktivismus und die ungelernte Kunst verbannte.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Vgl. Craig Kaczorowski in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.76

¹⁰⁷ Auch wenn der Begriff der Postmoderne erst in den 1980er Jahren gebraucht wird, bezeichnet er eine Strömung in der Kunst, die Anfang der 1970er Jahre einsetzt.

¹⁰⁸ Vgl. Richard H. Axsom in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.83

Die politischen Proteste und Unruhen der späten 1960er Jahre in den USA und Frankreich haben einen enormen Einfluss auf die westliche Kultur und auch auf das Verständnis von Kunst. Die Anti-Kriegs Bewegung, der Feminismus und die Bürgerrechtsbewegung in den USA machen es der Moderne praktisch unmöglich zu überleben. Die Moderne als Maßstab der Kunst des 20. Jahrhunderts wird von neuen Stimmen eingeholt; nun sollen Frauen, Nicht-Weiße und Homosexuelle zu Wort kommen. Geschlecht, Rasse und Ethnie werden zu Themen der Kunst und figurative und narrative Darstellungen bieten eine Alternative zur Abstraktion. Die Vorherrschaft der Ölmalerei wird aufgelockert durch Raum für Fotografie, Video, Skulptur, Installationen und elektronische Medien und aus all diesen Entwicklungen formt sich nun die queere Kunst. Das Einschließen dieser neuen Kunstformen ermöglicht es der Kunst eine Art Forum für Künstler_innen zu sein, die sich an LGBT Menschen wenden wollen oder entsprechende Themen behandeln. Durch die feministische und die Homo-Befreiungsbewegung öffnen sich die Türen für eine Institutionalisierung queerer Kunst, die so ihren Weg in den mainstream der hohen Kunst findet.¹⁰⁹

Der Pluralismus der 1970er Jahre, schließt nun ein, was die Moderne ausgeklammert hatte: Performance Kunst, Installationen, Videokunst und Fotorealismus. Es gibt in den 1970er Jahren zwar noch wenig Arbeiten mit explizit lesbischem Inhalt, aber trotzdem fassen lesbische Künstler_innen Fuß, indem sie ihre Arbeiten feministisch codieren. Obwohl schwule Künstler_innen im Jahrzehnt zuvor fast kennzeichnend für die Pop-Art waren, ist schwule Kunst in den 1970er Jahren nicht so lebendig. Vielleicht liegt das daran, dass die Schwulenbewegung nicht so anerkannt ist wie die feministische, in der auch lesbische Künstler_innen einen Raum finden. Mit Ausnahme von David Hockney verschleiern die meisten schwulen Künstler_innen ihren homoerotischen Blick in indirekter Form im Camp.¹¹⁰

Die Diskussionen um zeitgenössische Kunst sind in den 1970er Jahren noch von den Theorien der Moderne dominiert, was sich Anfang der 1980er Jahre mit den Schriften von Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Derrida entscheidend ändern wird. Dieser Bruch wird mit dem Begriff der Postmoderne bezeichnet. Die

¹⁰⁹ Vgl. Richard H. Axsom in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.85

¹¹⁰ Ebenda

Postmoderne kritisiert besonders die Vorstellungen der Moderne von der Form, dem Medium und der Vorherrschaft der männlichen Künstler_innen. Vertreter der Postmoderne versuchen zu erklären, warum bestimmte Kunstrichtungen und Arbeiten von der Moderne marginalisiert worden waren. Sie legen großen Wert auf das „Abweichende“ und das „Andere“. Zu einer wichtigen Strategie das „Andere“ zu wertschätzen und Ungleichheiten der Vergangenheit zu korrigieren wird die Benennung und Sichtbarkeit des „Anderen“. Den Einfluss dieser Ideen auf die Kunst sieht man aber erst in den frühen 1990er Jahren.¹¹¹

Zwei wichtige Fotograf_innen in diesem Zusammenhang sind Del LaGrace Volcano (*1957) und Catherine Opie (*1961). Im Mittelpunkt der Bilder von der/dem Fotograf_in Del LaGrace steht die Performanz des Geschlechts, besonders die, der maskulinen Lesben und Frau-zu-Mann Transsexuellen. Die ersten 37 Jahre ihres/seines Lebens lebt Del LaGrace als Frau und seitdem nimmt er/sie beide Geschlechterrollen an. Sie/Er integriert sich selbst in ihre/seine expliziten Sexbilder und unterläuft so den voyeuristischen Anteil dieser Arbeiten durch die eigene Präsenz. Die Bilder haben einen gewissen S/M Chic und bedienen sich Zeichen der schwulen männlichen Pornografie; sie zeigen direkten lesbischen Sex und fordern Kritiker_innen und Feminist_innen heraus, die diese Arbeit mitunter als Frauenfeindlich betiteln. Ob die Arbeit revolutionär oder reaktionär verstanden wird, hängt davon ab, ob die Zeichen der schwulen Pornografie als erfolgreiche Aneignung oder verfehlte Nachahmung gelesen werden. Neben den konfrontativen Portraits (Abb. 36 und 37) dokumentiert Del LaGrace aber auch die LGBT Szene auf Demonstrationen, in Clubs oder auf Veranstaltungen.

Catherine Opie ist bekannt durch ihre Portraits von Transgender Menschen und ihre provokanten Selbstportraits auf denen sie sich mit Nadeln durchstoßen oder geritzt zeigt. Viele ihrer Protagonist_innen modifizieren ihren Körper; sind tätowiert oder gepierct. (Abb. 38) Opie ist interessiert an communities und Identitäten, die sie als fließend versteht. Sie zeigt eine Komplexität und Vielfalt von Identitäten der LGBT Szene. Ihre Fotografien werden nahezu lebensgroß gezeigt.

¹¹¹ Vgl. Richard H. Axsom in: The Queer Encyclopedia of the Visual Arts, S.85



Abb.36: *Lazlo und Shanti 2* (2002), Del LaGrace Volcano

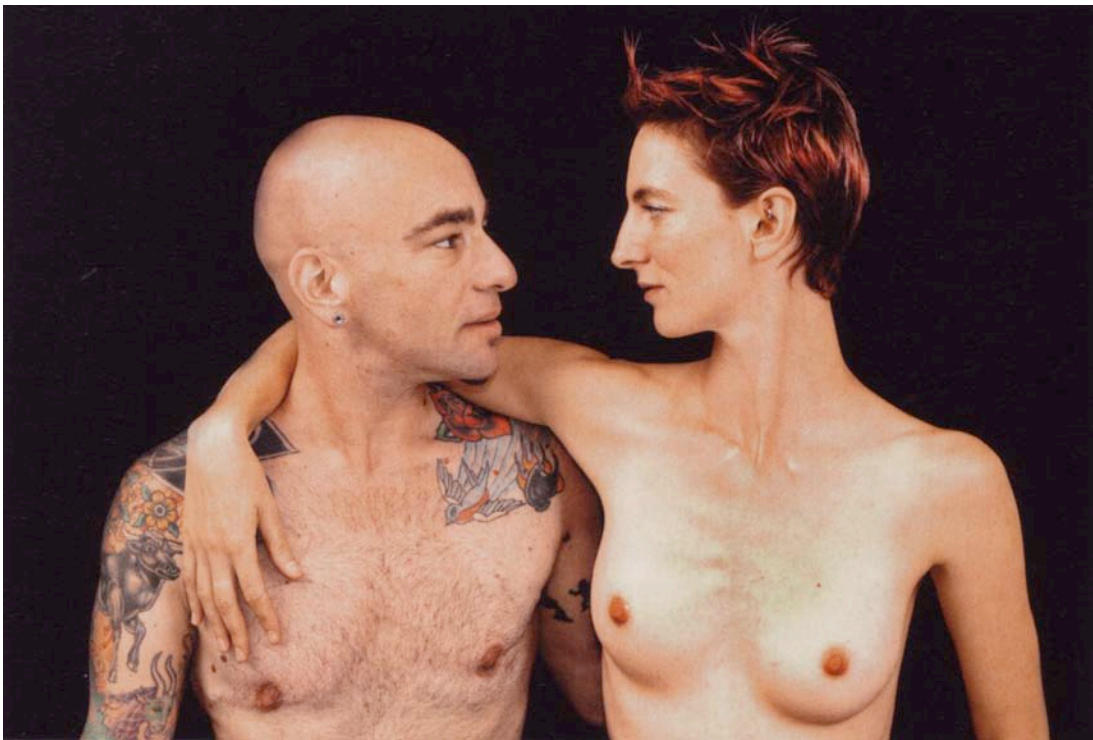


Abb.37: *Lazlo und Shanti 1* (2002), Del LaGrace Volcano

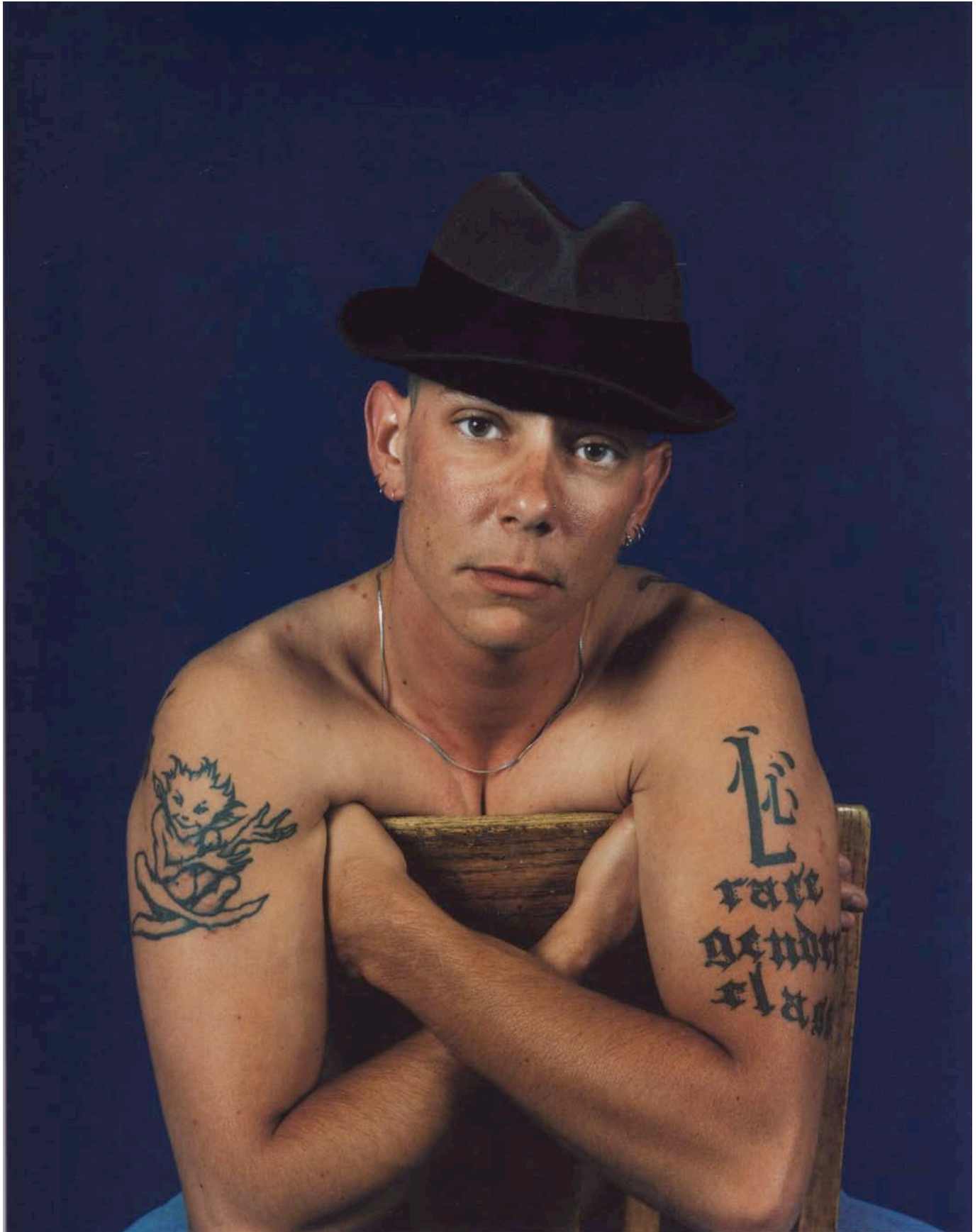


Abb.38: *Mitch* (1994), Catherine Opie

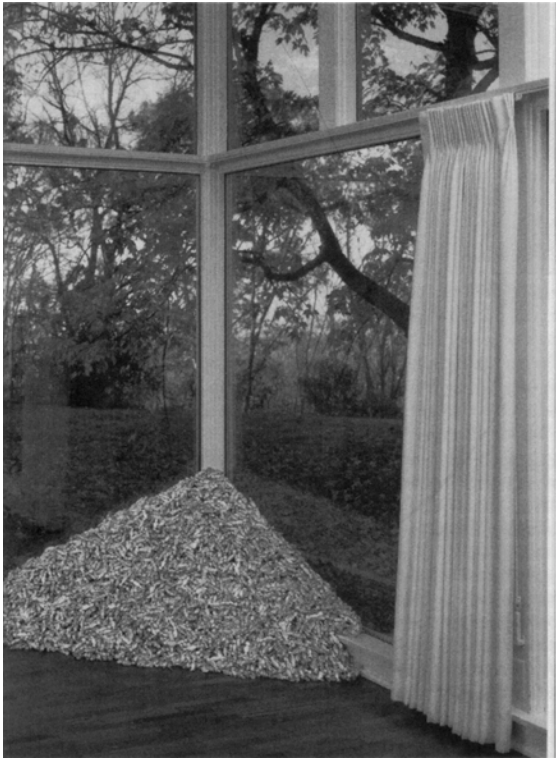
5.4 Queere Repräsentation von Körpern ohne Körper am Beispiel von der Arbeit „Untitled (Ross)“ von Félix Gonzáles-Torres

Félix Gonzáles-Torres (1957-1996) ist ein in Cuba geborener Künstler, der in den späten 1980ern und frühen 1990er Jahren mit seinen leisen, minimalistischen und an die Konzeptkunst angelehnten Installationen zu einem wichtigen Künstler in New York wird. Seine Arbeiten sind für Galerien und Außenräume konzipiert und vereinen persönliche und politische Aspekte zugleich. Selbst HIV infiziert und als AIDS Aktivist engagiert, verliert er seinen Partner Ross 1991 an die Folgen von AIDS. Entgegen vieler seiner Zeitgenoss_innen macht er keine provozierende oder wütende Kunst. Seine Arbeiten sind eher ruhig und lyrisch und regen zu einem Nachdenken über die Liebe und den Verlust an zu einer Zeit, die von Verlusten an AIDS geprägt ist. Er befasst sich mit dem Thema aber nicht in direkten, expliziten Arbeiten sondern orientiert sich an der Minimal Art und Konzeptkunst. Damit ist es auch fast unmöglich seine Arbeit auf einen ideologischen Standpunkt zu reduzieren, was zu einer Zeit, in der in den USA viele Arbeiten der Zensur zum Opfer fielen, sicherlich wichtig für ihr bestehen war.¹¹²

Nach dem Tod seines Freundes stellt Félix Gonzáles-Torres einige Arbeiten aus, die aus kleinen Bonbons bestehen, die in glänzendes Cellophan gewickelt sind. Eine dieser Arbeiten besteht aus einer großen rechteckigen Fläche in einer Galerie, welche mit silbern eingewickelten Bonbons ausgelegt ist, die metallisch glänzen; sie trägt den Titel „Untitled (Placebo – Landscape – for Roni)“. Für eine andere Arbeit wird ein angehäufter Bonbonhügel mit bunt eingewickelten Bonbons in der Ecke angelegt; diese Arbeit trägt den Namen „Untitled (Ross)“. Die Kulturinstitution oder das Museum erwirbt hier lediglich ein Zertifikat des Künstlers, mit der Anweisung die Bonbons mit einem bestimmten Gesamtgewicht in bestimmter Weise zu arrangieren und im Laufe der Ausstellungsdauer aufzufüllen. Hier wird keine konkrete politische Positionierung dargeboten und es gibt keinen Verweis auf tagespolitisches Geschehen. Es sind keine Zeichen auszumachen, welche die Arbeit im Kontext der

¹¹² Vgl. John Paul Ricco in Queer Culture Encyclopedia, S.253

Debatten um sexuelle Identitäten platziert. Es werden keine Normen, keine Blickregime oder Darstellungskonventionen herausgefordert oder umgearbeitet wie bei Catherine Opie oder Del LaGrace Volcano. Außerdem werden keine Körperdiskurse zusätzlich angeführt. Was also, macht diese Arbeit queer? Nach Renate Lorenz sind diese Arbeiten von Félix Gonzáles-Torres Repräsentationen von Körpern ohne Körper. Diese kleinen glänzenden Bonbons haben keine festen Zugehörigkeiten, sie repräsentieren queere Subjektivitäten ohne sie darzustellen und die inszenierten Räume stehen für ein Begehren nach pluralen, nicht klar von einander abgrenzbaren Zugehörigkeiten jenseits von Normen und abgrenzender Identifizierung.¹¹³



„Untitled“ (Ross), 1991, einzeln in verschiedenfarbiges Cellophan eingewickelte Bonbons, unbegrenzte Stückzahl, Idealgewicht 65 kg

Der Name im Titel der Arbeit „Untitled (Ross)“ und das für die Installation vorgesehene Idealgewicht (welches etwa dem Gewicht des Partners von Félix Gonzáles-Torres entspricht) verweisen auf eine Person; in diesem Fall auf Ross Laycock, den verstorbenen Partner des Künstlers. Der Körper wird hier also nur als

¹¹³ Vgl. Renate Lorenz, „Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode“ in: Mehrwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.136

linguistisches Zeichen repräsentiert, welches dem Visuellen hinzugefügt wird. Indem Félix Gonzáles-Torres Visualität und Sprache zusammen denkt, greift er Strategien der Konzeptkunst auf. Er setzt kein visuelles Zeichen ein, das auf einen individuellen Körper verweist und Ähnlichkeit zu einer Person herstellt und bricht so mit der Konvention, dass der Titel das visuelle Zeichen verdoppelt oder erläutert. Und durch diese Unterlassung der Visualisierung von Ross, von einem anderen Schwulen oder AIDS-Erkrankten erlaubt es die Arbeit nicht, eine voyeuristische Position einzunehmen und etwa zu fragen, ob der Körper von Ross von AIDS gezeichnet ist, ob er verzweifelt oder entspannt wirkt oder ob er attraktiv ist. Dieser Visualisierungsprozess stellt Sichtbarkeit her indem er die Bedeutungskonventionen zwischen dem Sichtbaren und den Wörtern zusammenbrechen lässt. Durch dieses Zusammenbrechen, meint Renate Lorenz, können Subjektivitäten repräsentiert und produziert werden, die nicht in der performativen Wiederholung gesellschaftlicher Normen aufgehen. Ein solcher Prozess erlaube, gesellschaftliche Veränderung zu denken.¹¹⁴

Félix Gonzáles-Torres beruft sich in seinen Arbeiten nicht auf Identitäten und positioniert sich nicht in der Tradition der Repräsentation marginalisierter Gesellschaftsgruppen. Er sieht nur im Verweis auf abwesende Subjekte die einzig angemessene Möglichkeit der Repräsentation, die nicht geschlechtlich oder identitär vorbestimmt ist und Raum lässt für das projizierte Bedürfnis nach multiplen Sexualitäten. Der Queer Theoretiker José Esteban Muñoz meint, Félix Gonzáles-Torres würde sich nicht auf Identität berufen, sondern diese konnotieren.¹¹⁵ Es lässt sich kein rationales Verstehen oder unmittelbares Wissen aus dem Gezeigten ableiten. Die Arbeiten erlauben es nicht zu verstehen, ohne zu fragen „Was ist das?“ Während die Namensnennung Ross auf emotionale Bindung, Verlust, Aids, Liebe und Sex verweist, sehen wir in der formalen Gestaltung Hinweise zur Konzeptkunst

¹¹⁴ Vgl. Renate Lorenz, „Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode“ in: Mehrwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.140

¹¹⁵ Ebenda

und Minimal Art. Um diese Verbindung zu untersuchen, verwendet Renate Lorenz den Begriff der Fantasie.¹¹⁶

Die Literaturwissenschaftlerin Teresa de Lauretis, die wichtige Beiträge für die Queer Theory liefert, nutzt den Begriff der Fantasie um ein Konzept gesellschaftlicher Veränderung zu entwickeln, das der Macht öffentlicher Bilder und Fantasien gerecht wird und erlaubt, diese zu verändern. Sie meint, dass öffentliche und individuell bedeutsame Bilder in die Fantasie einfließen, welche auch Tag- oder Nachträume umfasst, und dass deren komplexes womöglich auch widersprüchliches Repertoire Material für Neuinszenierungen liefert.¹¹⁷ Mit Hilfe der Fantasie können die Bonbons, die an sich keine queere Repräsentation darstellen, mit queerer Geschichte verknüpft werden. Sich nicht auf eine Identität zu berufen, sondern sie zu „konnotieren“, wie bereits angedeutet, wäre dann die Arbeit produktiver Fantasien. Zeichen entgegen der gesellschaftlichen Konventionen mit unterschiedlichen und möglicherweise auch widersprüchlichen ästhetischen und emotionalen Bedeutungen in Verbindung bringen, wie es hier geschieht, ist auch ein Teil einer kollektiven queeren Geschichte (denken wir an die rote Krawatte des Dandys). Das Zusammenbringen von Objekten und Titeln verbindet das Materielle mit dem sozialen Diskursen und Praxen wie der AIDS Krise oder schwulem Sex. Die konnotierte Identität ruft keine Kategorie auf, über die gesellschaftlicher Konsens besteht und die ein Bild des Anderen fixiert und einsperrt, sondern stellt eher eine Art kollektiver Subjektivität her, die sich aus unterschiedlichen einzelnen Bildern, Erfahrungen und Eindrücken zusammensetzt.

Den Betrachter_innen wird ausdrücklich nahe gelegt, Bonbons zu essen und somit das (Körper)gewicht der Arbeit zu reduzieren bis hin zu ihrem drohenden Verschwinden – eine Analogie zum Verschwinden des sterbenden Körpers. Durch das Lutschen der Bonbons wird auch eine sexuelle Szene möglich. An der Wahrnehmung der Arbeit ist also mehr als der Sehsinn beteiligt. Die Situation, in der sich die Betrachter_innen wieder finden, ist die einer zufällig zusammengesetzten Gruppe unterschiedlichster Zugehörigkeiten und Präsentationen von Geschlecht, die sich

¹¹⁶ Vgl. Renate Lorenz, „Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode“ in: Mehrwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.140

¹¹⁷ Vgl. Lauretis in Me(h)rwert queer, S. 140

einzelnen, aber auch gemeinsam, lutschend mit einer kleinteiligen Arbeit in Verbindung setzen, die als schwuler Körper vorgestellt wird. An diese Tätigkeit und an ihren visuellen Eindruck knüpfen sie ihr Wissen, ihre Erfahrungen und Bilder. Renate Lorenz meint, dies produziere einen Modus der Subjektivierung, ein sich-in-Verbindung-setzen.¹¹⁸

„Untitled (Ross)“ greift also nicht in die Ökonomie der Repräsentation ein indem er uns mit Darstellungen anderer Körper konfrontiert, sondern indem er solche Darstellungen gerade weglässt. Er dezentriert das Publikum aus der Position der Wissenden oder des verstehenden Blicks und fordert es dazu auf, eine mitfühlende Position einzunehmen um mit ihm seine Liebe und seinen Verlust zu beklagen.

5.5 Fantasie als performative Kraft am Beispiel der Arbeit „PinUps for beginners“ von *durbahn

Auch Antke Engel zieht in ihrem Text „How to queer things with images?“ das Konzept der Fantasie heran, wenn sie von queeren Strategien spricht. Sie erläutert ihre Vorstellungen anhand der digitalen Zeichnungen von *durbahn, speziell einer Arbeit mit dem Titel „Pinups for beginners“ aus dem Jahr 2005.

Antke Engel ändert den universellen Ausdruck „Macht der Bilder“ ab in „soziale Produktivität der Bilder“ und versteht darunter im Sinne Michel Foucaults eine produktive Macht, die sich im Sozialen entfaltet. Wie kann das verstanden werden? Gerade wenn es um queere kulturelle Politiken geht, die darauf abzielen, Normen herauszufordern, spielt das Konzept der Performativität eine wichtige Rolle um zu verstehen, wie Repräsentationen wirkungsmächtig werden. Antke Engel beklagt im Konzept der Performativität allerdings den Mangel an Fantasie. Anhand der Arbeit „Pinups for beginners“ von *durbahn will sie zeigen, wie sich die queere Produktivität der Bilder verändert wenn das Konzept der Performativität auf das der Fantasie trifft.¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. Renate Lorenz, „Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode“ in: Mehrwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.148

¹¹⁹ Vgl. Antke Engel How to queer things with images? Von der Phantasielosigkeit der Performanz und der Bildlichkeit des Begehrens, in: Me(h)rwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.102

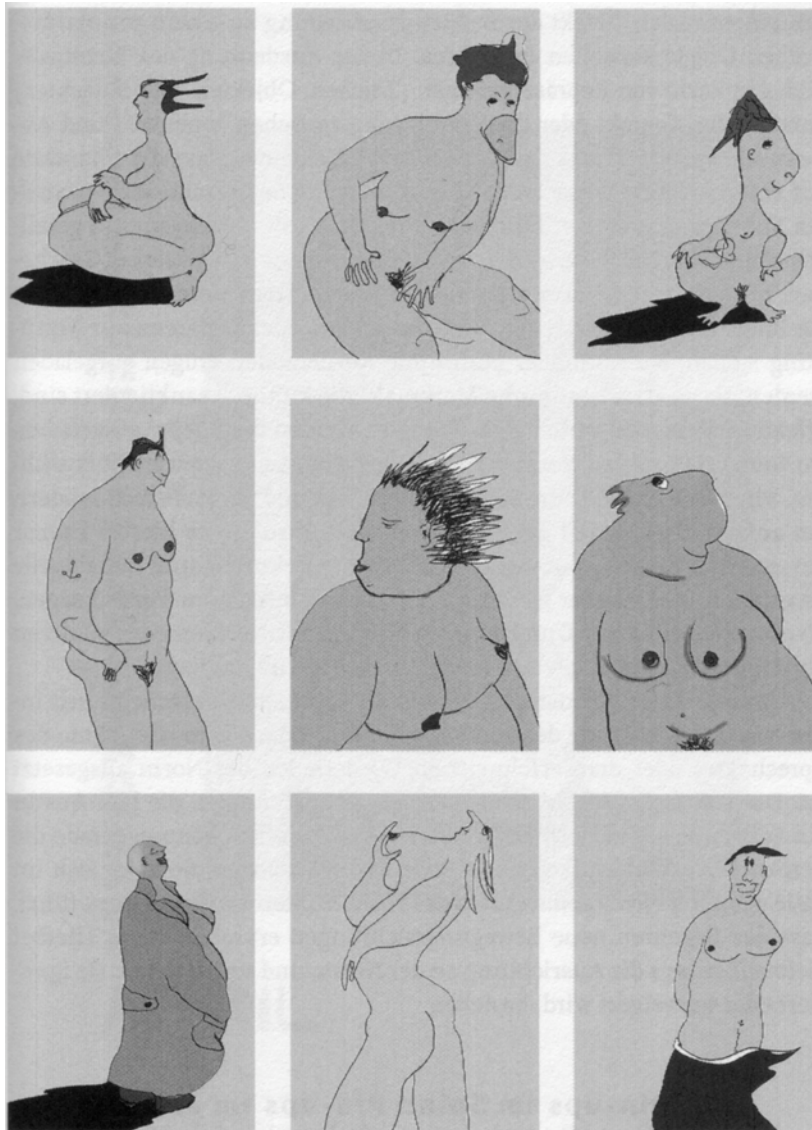
Die Fantasie¹²⁰ als performative Kraft bedient sich kultureller Bilder und wiederholt so Bestehendes; aber sie erzeugt auch Bilder und hat das Potential Neues entstehen zu lassen. Obwohl sie auch Normen, Konventionen und Klischees wiederholen kann, kann die Fantasie laut Antke Engel zu den Praxen gezählt werden, mittels derer sich Verschiebungen, Anfechtungen, Umarbeitungen und Neuerfindungen von Bildern vollziehen können. Judith Butler charakterisiert den transformatorischen Gehalt der Fantasie als „Fantasy is what allows us to imagine ourselves and others otherwise“.¹²¹ Sie erläutert, dass die Praxis, sich etwas anders oder etwas anderes vorzustellen, deshalb soziale Relevanz gewänne, weil sie Beziehungen strukturiert und Praxen sowie Formen der Verkörperung verändert.

Die Gestalten der Arbeit „Pinups for beginners“ sind mit sich selbst beschäftigt und dabei sichtlich vergnügt. Sie sind vorwiegend nackt, teilweise mit tierischen Aspekten und mit reichlich weiblichen Geschlechtsmarkern versehen ohne jedoch eindeutig vergeschlechtlicht zu sein. Das Vergnügen scheint aus ihnen selbst zu kommen und das Resultat einer Fantasie zu sein. Die Gestalten sind Zeichnungen, welche die Künstlerin 2006 in Form eines Kalenders veröffentlicht. Große Brüste, breite Hüften, pralle Schenkel und manch demonstrative Pose lassen die Bilder als sexy lesen. Doch sofort entsteht ein Zögern, denn die Körper widersprechen den geläufigen Schönheitsidealen. Sie sind unförmig, haben kleine Köpfe oder deformierte Hände. Der Titel verortet die Arbeit in einem Feld kommerzieller Erotika und ihrer queer-feministischen Kritik, Aneignung und Umarbeitung. Traditioneller Weise gehen Pin-Ups mit kulturell codierten, normativen Erwartungen bezüglich der dargestellten Körper einher, meist Idealisierungen von Weiblichkeit. Die Identifizierung der Betrachter_innen mit dem Kamerablick ermöglicht dem Begehren, sich sein Objekt zu schaffen. Doch was passiert, wenn wie in diesem Fall sich kein Ideal als Fetisch darbietet? Zum einen wird das phallische Begehren hier verweigert und auf andere Objekte verschoben und zum anderen wird ein neues Verhältnis zwischen kulturellen Körnernormen und sozialen Körpern vorgeschlagen, indem

¹²⁰ Dabei beruft sich Antke Engel hier auf den Begriff der Fantasie nach Laplace/Pontalis 1992 als ein mit Begehren aufgeladenes Vorstellungsbild.

¹²¹ Judith Butler in Antke Engel, S.105

Körper als sexy präsentiert werden, die nicht den hetero- oder körpernormativen Vorstellungen der sexyness entsprechen.¹²²



pinups for beginners (2005)
digitale Zeichnungen von
*durbahn

Für Theresa de Lauretis entsteht durch die Fantasie ein Kontakt zwischen der Innen- und Außenwelt, dass bedeutet für sie, dass die Fantasie auf entscheidende Weise an der Konstituierung des Subjekts und dessen Einbindung in soziale Beziehungen

¹²² Vgl. Antke Engel, How to queer things with images? Von der Phantasielosigkeit der Performanz und der Bildlichkeit des Begehrens, in: Me(h)rwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.106

und gesellschaftliche Verhältnisse beteiligt ist. Laut Lauretis ist die Fantasie also kein inneres und persönliches Geschehen, sondern ein soziales.

Was passiert, wenn wir nun ein Fantasiesszenario ausspielen und die Bilder an die Innenseiten eines Spindes neben einem Spiegel wandern lassen, wo sie sonst gerne präsentiert werden? Durch das hin und her schauen der Betrachter_in zwischen Spiegel und Pin-Up, werden Aspekte des Pin-Ups in das Selbstbild eingearbeitet. Ist mein Körpergefühl repräsentiert und ermutigt es mich, selbst zum Objekt des Begehrens zu werden? Identifizierung und Begehren sind keine einander ausschließenden Prozesse und die Betrachter_in ist mit der Frage konfrontiert, welche Identifizierungen sich einstellen und welche verweigert werden.¹²³

Diese soziale Produktivität der Bilder entfaltet sich nicht jenseits von ihrer Rezeption und damit verknüpfter Lektürearbeit. Die Lektürearbeit lässt sich, wie wir in diesem Kapitel gesehen haben, von Fantasie inspirieren und irritieren. So treten Möglichkeiten hervor, welche die Wiederholungen normativ heterosexueller und zweigeschlechtlicher Konventionen unterbrechen und Veränderungen provozieren. Diese Veränderungen unterliegen nicht der kontrollierenden Macht einer Künstler_in, sind aber auch nicht das Ergebnis zufälliger Verschiebungen durch das Misslingen exakter Wiederholungen. Die Veränderungen entstehen durch eine Interaktion zwischen Bild und Betrachter_in. Es ist nicht die reine Lektüre, die das Bild produktiv macht, aber auch keine magische Eigenheit des Bildes selbst, sondern ein Geschehen, in dem die Fantasie eine entscheidende Rolle spielt. Deshalb ist es laut Antke Engel produktiv, die Performativität nicht nur als Wiederholung von Normen sondern auch als Wiederholung von Fantasien zu verstehen.

6. Schlussbetrachtung

In dieser Arbeit werden viele interessante Beispiele für eine queere Sicht auf die Kunstgeschichte angeführt, die den Blick für eine sensibilisierte Rezeption schärfen.

¹²³ Vgl. Antke Engel, How to queer things with images? Von der Phantasielosigkeit der Performanz und der Bildlichkeit des Begehrens, in: Me(h)rwert Queer, Visuelle Kultur, Kunst und Gender-Politiken, S.120

Den queeren Blick auf die Kunstgeschichte anzuwenden heißt nicht, festzuschreiben, was queere Kunst ist und was nicht, sondern vielmehr, einen kritischen Blick zu entwickeln, der Denk- und Sehkonventionen herausfordert. Queere Themen dabei sind beispielsweise AIDS, von der Heterosexualität abweichendes Begehren, Kritik an dem objektivierenden Blick auf den weiblichen Körper und Kritik an Schönheits- und Identitätsnormen. Wie wir gesehen haben gibt es unterschiedliche Arten, diese Themen zu visualisieren.

Von der Norm abweichende Lebensarten und Begehrensformen können dokumentiert werden und sich dadurch eine Existenz in der visuellen Kultur sichern, wie wir bei der Fotografin Alice Austen sehen können. Es kann aber auch gezielt ein neues begehrenswertes Schönheitsideal geschaffen werden, das sich von dem konventionellen Schönheitsideal, welches den heterosexuellen, männlichen Blick als Maßstab nimmt, absetzt. Dies tun Fotograf_innen wie Marianne Breslauer und Berenice Abbott in ihren Fotografien und Maler_innen wie Romaine Brooks, Jeanne Mammen und *durbahn in ihren Gemälden und Zeichnungen. Traditionell geprägte Sehgewohnheiten können in einem Bild reflektiert oder umgearbeitet werden um diese zu unterlaufen wie dies bei Fotograf_innen Lady Hawarden oder Cindy Sherman geschieht. Ein queeres Thema wie beispielsweise AIDS kann aber auch behandelt werden, ohne dass explizit darauf hingewiesen wird, wie im Falle der Arbeit „Untitled (Ross)“ von Félix Gonzáles-Torres. Neben der Darstellung queerer Inhalte und Lebensformen sind es auch künstlerische Techniken, die als queer bezeichnet werden können, beispielsweise das Interaktive Moment des Bonbon-Lutschens, in der Arbeit von Félix Gonzáles-Torres.

Ein queeres Bild ist nur so queer, wie es für sein Publikum als queer entschlüsselt werden kann. Daher hängt die Wirkung eines Kunstwerkes von dem Vorwissen, den mitgebrachten Sehgewohnheiten und Erwartungen und auch dem Begehren und den Affekten seines Publikums ab. Nehme ich mich als Betrachtende wahr oder als die, die betrachtet wird? Die Bedeutung eines Kunstwerkes ist nicht festgelegt, wie ich mit der Einführung des Begriffes des negotiated reading gezeigt habe. Das Betrachten von Kunst ist beweglich. Bedeutung entsteht vielmehr durch gesellschaftliche Übereinkünfte und in unterschiedlichen sozialen Kontexten liegen

manche Bedeutungen näher als andere. In einer Gesellschaft, in der das homoerotische Begehren ignoriert werden soll, wird zum Beispiel eine Fotografie von Fred Holland Day auf die romantisierte Darstellung idyllischer Natur reduziert und ihr homoerotischer Gehalt unterschlagen.

Im Laufe der Arbeit ist mir die Tatsache sehr deutlich geworden, dass alle queere Künstler_innen stets über genügend finanzielle Mittel verfügen mussten, um sich ihrer „Privatkunst“, sofern sie diese nicht erfolgreich codieren konnten oder wollten, widmen zu können. Hier hatten es Frauen wieder ungemein viel schwerer als ihre männlichen Kolleg_innen, ob heterosexuell oder nicht. Männer konnten sich im Gegensatz zu Frauen eine unabhängige Existenz als Künstler_in finanzieren. So waren beispielsweise Frauen wie Alice Austen dazu gezwungen, sich nach über 50 Jahren Partnerschaft, von ihrer Freundin zu trennen, weil sie es nicht mehr schafften, sich ihre gemeinsame Existenz finanziell aufrecht zu erhalten. Das ist sicherlich ein Grund, warum es keine großen lesbischen Strömungen innerhalb der Kunst gab und deshalb habe ich mich in dem Teil der Arbeit, der Lesben und lesbische Kunst behandelt, eher auf einzelne Künstler_innen berufen.

Im Rahmen meiner Arbeit werden Repressionen gegen queere Menschen mehrfach besprochen. Wir können uns fragen, warum so vehement gegen Andersartigkeit und Vielfältigkeit vorgegangen wird. Vermutlich rüttelt queer zu stark an unserer vermeintlich zweigeschlechtlichen Wirklichkeit, die unsere Gesellschaft und unser Denken grundlegend strukturiert. Ein queeres Ziel ist es, sich von Kategorien wie Mann und Frau zu lösen, gleichzeitig ist es aber auch schwer von queer zu sprechen, ohne mit Wörtern wie „männlich“ oder „weiblich“ zu hantieren. Das liegt nicht an der Naturhaftigkeit dieser Attribute, sondern daran, dass diese Kategorien und Strukturen sich längst in die Subjekte eingeschrieben haben. Eine Frau, die über Jahrhunderte hinweg zum Bildobjekt gemacht wird, kann kaum umher, sich selbst als solches zu betrachten.

Es ist sicherlich deutlich geworden, dass queer ein diskussionswürdiges Feld von Möglichkeiten ist. Sicher ist jedoch, dass das Konzept queer historisch eingebunden ist und im Zusammenhang mit sozialen Bewegungen gedacht werden muss. Bewegungen, die damals als queer gelten konnten, wie beispielsweise die

Homophilenbewegung, würden aus heutiger Sicht nicht als queer bezeichnet werden. Doch ohne die homophilen und feministischen Bewegungen, die zu ihrer Zeit emanzipatorisch waren, wäre queer nicht denkbar. Heute gibt es eine Bewegung, die sich als „radical queer“ bezeichnet und die sich mit diesem Begriff gegen unpolitische Homosexualität abgrenzen will. Diese Bewegung würde sich zum Beispiel nie für die Homo-Ehe einsetzen, die aus einer „radical queer“-Perspektive nur an einer Anpassung an sexistische Machtstrukturen interessiert ist. (Radikal) queeres Bestreben heißt – und so wird der Begriff auch in dieser Arbeit benutzt – normative Strukturen zu durchbrechen und nicht, sich ihnen anzupassen. Eine allgemeine Übereinstimmung in der queeren Bewegung heute ist die Überzeugung, dass Queer gelebt beziehungsweise praktiziert werden muss. Queer entfaltet seine Wirksamkeit nicht in erster Linie auf dem Papier sondern in sozialen und kulturellen Praktiken. Die Kunst ist ein wichtiges Feld, in dem queere Themen auf unterschiedlichste Weise ausgehandelt und transportiert werden können. Durch einen vielfältigen und queeren Blick können wir viel über die Identität eines Werkes, der_des Künstler_in und von uns als Betrachter_innen erfahren.

Literaturverzeichnis

- Berger, Claudia: Identität. In: von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau, 2005
- Bronfen, Elisabeth: Frauen sehen Frauen sehen Frauen. In: Schirmer, Lothar (Hg.): Frauen sehen Frauen. München, 2001
- Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, 2002
- Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main, 1991
- Cooper, Emmanuel: Queer Francis. Life Death and anguish in the work of Francis Bacon, www.queer-arts.org/archive/9906/bacon/bacon.html, Stand vom 10.03.2010
- Degele, Nina: Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn, 2008
- Dornhof, Dorothea: Postmoderne. In: von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau, 2005
- Engel, Antke: How to Queer Things with Images? Von der Phantasielosigkeit der Performativität und der Bildlichkeit des Begehrens. In: Paul, Barbara; Schaffer, Johanna (Hg.): Me(h)rwert Queer. Bielefeld, 2009
- Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Band 1. Frankfurt am Main, 1977
- Gerstner, David: Routledge international encyclopedia of queer culture. Abingdon, 2006

Hark, Sabine: Queer Studies. In: von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau, 2005

Hertzfeldt, Hella; Schäfer, Katrin; Veth, Silke: Geschlechterverhältnisse. Analysen aus Wissenschaft, Politik und Praxis, Berlin, 2004

Jagose, Annamarie: Queer Theory. Eine Einführung. Berlin, 2001

Jensen, Heike: Sexualität. In: von Braun, Christina; Stephan, Inge (Hg.): Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau, 2005

Kroll, Renate (Hg.): Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung. Stuttgart, 2002

Lorenz, Renate: Körper ohne Körper. Queeres Begehren als Methode. In: Paul, Barbara; Schaffer, Johanna (Hg.): Me(h)rwert Queer. Bielefeld, 2009

Olivier, Antje: Von der passiven Muse zur aktiven Künstlerin. Der homoerotische Blick von Frauen und seine lange Verdrängungsgeschichte. In: Kunstforum International. Band 154. 2001

Summers, Claude J. (Hg.): The Queer Encyclopedia of the Visual Arts. San Francisco 2004

Villa, Paula-Irene: Kritik der Identität, Kritik der Normalisierung – Positionen von Queer Theory. In: Images von Gewicht. Soziale Bewegungen, Queer Theory und Kunst in den USA. Bielefeld, 2007

Voß, Heinz-Jürgen: Making Sex Revisted: Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive. Interview in: Hugs and Kisses. Ausgabe 6. Hamburg 2010 (noch unveröffentlicht, Veröffentlichung voraussichtlich im April 2010)

Wehr, Christiane in: Hugs and Kisses. Ausgabe 4. Hamburg, 2009